تنقید
اور
مجلسی
تنقید
وزیر آغا
Aurangzeb Qasmi
Subject Specialist
G.H.S.S Qasmi Mardan KPK

تنقید اور مجلسی تنقید

وزیر آغا

مکتبہ اُردو زبان ریلوے روڈ سرگودھا

حقوق	بحقِ مصنّف محفوظ
طبع	اوّل
ناشر	نُصرت انوار
پہلی بار	جنوری ۱۹۷۶ء
کتابت	تمکین شیرازی
مطبع	نقوش پریس لاہور
سرورق	اسلم کمال
قیمت	دس روپے

محمد حلبیل کے نام ——

مصنّف کی دوسری تنقیدی کتابیں

اُردو ادب میں طنز و مزاح

نظمِ جدید کی کروٹیں

اُردو شاعری کا مزاج

تنقید اور احتساب

نئے مقالات

ترتیب

پیش لفظ

"تنقید اور مجلسی تنقید" — میرے تنقیدی مضامین کا چھٹا مجموعہ ہے۔ اس مجموعے کو مرتب کرتے ہوئے مجھ پر یہ دلچسپ انکشاف ہوا کہ بعض موضوعات مجھے غیر شعوری طور پر بہت عزیز ہیں۔ اس قدر کہ میرے تنقیدی مضامین کے ہر مجموعے میں ان کو زیرِ بحث لایا گیا ہے۔ مثلاً میرا جی میرا ایک محبوب موضوع ہے۔ شاید اس لئے کہ میرے نزدیک میرا جی اس برِ صغیر کے ہزاروں برس پر پھیلے ہوئے ماضی کی علامت ہے اور مجھے ہمیشہ نہ صرف اس برِ صغیر کے ماضی سے بلکہ پوری انسانی زندگی کے ماضی سے گہرا لگاؤ رہا ہے۔ اسی طرح انشائیہ کے موضوع پر میں نے بار بار لکھا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ بیسویں صدی میں شاید انشائیہ ہی وہ واحد صنف ہے جو سماجی ہمہ اوست کے بحرِ بیکراں میں ایک آزاد جزیرے کا منظر دکھانے پر پوری طرح قادر ہے۔ انشائیہ ادیب کے لمحاتِ آزادی کا بہترین اظہار ہے اور مجھے ادیب کی آزادی ہمیشہ سے عزیز رہی ہے کیونکہ آزادی کے لمحات ہی میں انفرادیت نشو و نما پاتی ہے اور پھر ادیب اس صدر دروازے سے گزر کر آفاقیت کے بے نہایت ایوان میں داخل ہوتا ہے — میرا ایک اور محبوب موضوع "جدیدیت" ہے اور میں نے مختلف اصنافِ ادب بلکہ مختلف ادباء کے ہاں جدیدیت کے عناصر کی تلاش کی ہے۔

جدیدیت توڑ پھوڑ کے مظاہرے کا نام نہیں (جیسا کہ ہمارے نوجوان ادبا سمجھتے ہیں) بلکہ اُس نئی معنویت کی تلاش کا ایک سلسلہ ہے جو بیسویں صدی کے اُفق پر ایک نورانی جھالر کی طرح نمودار ہو رہی ہے۔ مجھے اس نورانی جھالر سے دلچسپی ہے کیوں کہ آگے چل کر اسی کو ایک انوکھی چکا چوند میں تبدیل ہو جانا ہے۔

میرا ایک اور پسندیدہ موضوع "ظرافت" ہے۔ زیرِ نظر مجموعہ میں اس موضوع کی حدود اُفقی اور عمودی، دونوں سمتوں میں پھیلتی چلی گئی ہیں۔ اُفقی سمت نے مجھے مسلمان اقوام میں ظرافت کی رَو کا جائزہ لینے پر مائل کیا ہے جب کہ عمودی سمت نے مجھے معنویت سے لبریز اُس تبسّم زیرِ لب کا منظر دکھایا ہے جو "ہمہ بینی اور ہمہ دانی اور ہمہ رنگی" کی ایک صورت ہے۔ بہرحال ان خاص موضوعات سے میری وابستگی اب بقول شخصے "نصف صدی کا قصّہ" ہے مگر میں مطمئن ہوں کہ ابھی میرے لئے یہ موضوعات باسی نہیں ہوئے۔

وزیر آغا
وزیر کوٹ
۷ر دسمبر ۱۹۷۵ء

تنقید کیا ہے؟

نقدالادب کے سلسلے میں مختلف مکاتبِ فکر کا ذکر جس شد و مد سے ہوا ہے، اس سے یہ غلط فہمی عام ہو سکتی ہے کہ ہر نقاد پہلے خود کو کسی خاص فکری رَو یا میلان سے منسلک کرتا ہے اور پھر اپنے مسلک کی تشہیر کے لئے نقد و نظر کے کاروبار کا آغاز کر دیتا ہے حالانکہ جو نقاد ایسا کرتے ہیں (اور انہیں انگلیوں پر گننا کچھ آسان نہیں ہے) وہ بنیادی طور پر نقاد نہیں بلکہ اپنے نظریاتی مسلک کے ایسے مشتہرین ہیں جنہوں نے تنقید کو بھی یکے از آلاتِ جراحی کے طور پر استعمال کرنے کی کوشش کی ہے۔ ایک صحیح نقاد ہر فن پارے کو ایک منفرد تخلیقی کاوش قرار دیتا ہے اور اس کا جائزہ اس طور لیتا ہے کہ اس کی جمالیاتی چکا چوند میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ اگر تنقید نگار اتنا بھی نہ کر سکے کہ اس کی تنقید کے بعد فن پارے کے نیم برہنہ اور مدھم گوشے لَو دینے لگیں تو پھر وہ اپنی مساعی میں قطعاً ناکام ہے۔

دراصل نقاد کا منصب ہی کچھ ایسا ہے کہ وہ کسی فن پارے کے تنقیدی مطالعہ کے لئے ہمیشہ آپریشن تھیٹر ایسی جگہ کے بجائے تھیٹر کی اسٹیج ایسی جگہ کو استعمال میں لاتا ہے۔ اس اعتبار سے اس کی حیثیت ایک سرجن کی نہیں بلکہ ایک ڈائریکٹر کی ہے اور وہ مریض کے لئے جسمانی صحتِ کاملہ کا اہتمام کرنے کے بجائے اسے جمالیاتی حظ فراہم کرنے اور یوں اسے رُوحانی طور پر صحت عطا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ بعض ناقدین واقعتًا اپنی تنقید کو عملِ جراحی میں تبدیل کر دیتے ہیں اور اس لئے نہ صرف چندھیا دینے والی روشنی بلکہ تیز چمکیلے آلاتِ جراحی کو بھی استعمال کرتے ہیں۔ ان لوگوں نے تنقید کی اُس قسم کو فروغ دیا ہے جو مغرب میں ارسطو کے بعد "نیو کلاسیکل تحریک" کے نام سے عام ہوئی اور جس میں نقدالادب کے اصولوں اور کلیوں کی روشنی میں فن پارے کے حُسن و قبح پر حکم لگا دیا گیا۔ اردو میں اس وضع کی تنقید اُن بزرگوں کے حصّہ میں آئی ہے جو کمال مشقت اور جانفشانی سے، بحر، قافیہ ردیف، وزن اور تلفظ کی اغلاط کو نشان زد اور لفظوں کے آرائشی حُسن کو اجاگر کرتے اور اسی کو "خالص اور اصلی" تنقید گردانتے ہیں۔ مگر واقعہ یہ ہے کہ اس قسم کی تنقید فن پارے سے اس کا سارا حُسن چھین لیتی ہے۔ یعنی جب فن پارہ اپریشن تھیٹر سے باہر آتا ہے تو اس کے عیب تو شاید باقی نہیں رہتے مگر خون کے کم ہو جانے کے باعث اس کی حالت یقینًا غیر ہو چکی ہوتی ہے۔

میں نے اوپر تنقید کو تھیٹر کی سٹیج پر ہونے والی کاروائی سے تشبیہ دی ہے تو یہ محض زیبِ داستان کی خاطر نہیں بلکہ اس لئے کہ اس مثال سے تنقید کا اصل منصب واضح ہوتا ہے سٹیج کے لوازم میں سے اہم ترین شے وہ پردہ ہے

جو ڈراما کو ایک زمانی اور مکانی پس منظر عطا کر دیتا ہے یعنی اس کی مدد سے ہم یہ جان سکتے ہیں کہ ڈراما کی کہانی کس ماحول، زمانے یا وقت سے متعلق ہے۔ تنقید میں فن پارے کو اس کے سیاسی، سماجی اور معاشی تناظر میں دیکھنے یا اس کے خالق کے ذہنی اور نفسانی محرکات کو اجاگر کرنے کی جو کوشش ہوتی ہے اس کی نوعیت بھی کچھ ایسی ہے لوئیس آرنڈ ریڈ نے اس قسم کی تنقید کو پس منظری تنقید (CONTEXTUALIST CRITICISM) کا نام دیا ہے اس کے تحت اگر پس منظر معاشی اور طبقاتی ہو اور اس کی روشنی میں فن پارے کا جائزہ لیا جائے تو تنقید مارکسی کہلائے گی اور اگر پس منظر معاشرتی یا تاریخی ہو تو یہ دیکھنے کی کوشش ہوگی کہ فن کار یا فن پارے پر کون کون سے معاشرتی یا تاریخی عوامل اثر انداز ہوئے ہیں۔ اسی طرح پس منظر نفسیاتی محرکات سے بھی متعلق ہو سکتا ہے تاکہ فن پارے کی تعمیر میں نفسیاتی عوامل کا سراغ لگایا جائے۔ ایسی تنقید (PSYCHOLOGICAL APPROACH) کے تحت شمار ہوگی پھر اگر پس منظر انسان کے اس مشترکہ نسلی اور ثقافتی سرمائے سے عبارت ہے جو خود کو ARCHETYPAL IMAGES یا اساطیری علامتوں میں اجاگر کرتا ہے تو اس کی روشنی میں فن پارے کا جائزہ ARCHETYPAL APPROACH کہلائے گا۔ پس منظر کے انتخاب میں خود ناقد کی افتادِ طبع اور فطری میلان ایک اہم کردار ادا کرتا ہے۔ چنانچہ اگر ناقد اخلاقی اور مذہبی قدروں کا دلدادہ و شیدا ہے تو وہ تخلیق کو پس منظر بھی ویسا ہی مہیا کرے گا اور اس کی تنقید MORAL APPROACH کے تحت شمار ہوگی۔

اب لحظہ بھر کے لئے غور فرمایئے کہ ڈراما کا ڈائریکٹر اپنے صحیح منصب سے دست بردار ہو کر کسی نظریئے کی ترویج و اشاعت کے لئے اپنی تمام تر مساعی

کو مختص کر رہا ہے۔ گویا اس کا مقصد ڈراما کی فنی پیش کش یا اس سے جمالیاتی حظ کی تحصیل نہیں بلکہ اسے کسی نظریئے کی اشاعت اور فروغ کے کام پر مامور کرنا ہے۔ چنانچہ وہ بڑے التزام کے ساتھ اپنے تھئیٹر میں پیش ہونے والے ڈراموں کو ایک ہی مخصوص پردہ (پس منظر) مہیا کرتا ہے اور اس بات کی مطلق پرواہ نہیں کرتا کہ ڈراما کی کہانی سے اس پس منظر کا سرے سے کوئی تعلق ہے بھی یا نہیں۔ اُردو تنقید میں اس کی لاتعداد دردناک مثالیں موجود ہیں۔ غالب، اقبال اور میر کو طبقاتی کش مکش کے حوالے سے جب دیکھا گیا تو یہ اسی انتہا پسندانہ نقطۂ نظر کا مظاہرہ تھا۔ ان دنوں مارکسی نظریئے کے فروغ نے بھی تنقید نگاروں کے ہاں ایک مخصوص فریم ورک (پردہ) کو بڑے التزام کے ساتھ استعمال کرنے کی روش کو ابھارا ہے۔ چنانچہ انجمنوں اور حلقوں میں جو "تنقید" ہوتی ہے اس کا منتہائے نظر بھی سٹیج کو سُرخ رنگ کا پردہ مہیا کرنے کے سوا اور کچھ نہیں۔ میرا مؤقف یہ ہے کہ ایک اچھا ڈائریکٹر اپنے تمام ڈراموں کے لئے ایک ہی پرنٹنڈ پردہ استعمال نہیں کرتا بلکہ ہر کہانی کی ضرورت کے مطابق پردے کا انتظام کرتا ہے۔ مقصود محض یہ ہوتا ہے کہ کہانی کے اندر کے بعض مخفی ابعاد کو اجاگر کیا جائے۔ پردہ تو تمثیل کی وہ معنوی پرچھائیں ہے جو اس کے چھپے ہوئے گوشوں کو سامنے لاتی ہے اور اسے دیکھ کر کہانی کے پُراسرار پہلوؤں کو گرفت میں لیا جا سکتا ہے۔ دوسری طرف خیال فرمایئے کہ کہانی تو سوہنی مہینوال کی ہے اور پردے پر معرکۂ ہنی بال کی تصویر بنائی گئی ہے تو سارا ڈرامہ مضحکہ خیز ہو کر رہ جائے گا۔ پس منظری تنقید میں یہی نقص ہے کہ اگر وہ انتہا پسندی کا شکار ہو جائے تو تمثیل سے زیادہ اس کے پردے (پس منظر) پر توجہ مبذول کرتی ہے اور تمثیل کے حُسن کو نمایاں کرنے

کے بجائے تمثیل کو "پس منظر" کی اشاعت کے لئے ایک ذریعہ بنا لیتی ہے مگر جہاں ایسا نہیں ہوتا اور تمثیل کو اس کے واقعی پس منظر سے منسلک کر دیا جاتا ہے تو اس کے حسن میں معتد بہ اضافہ ہو جاتا ہے۔ سو بات کا انحصار ڈائریکٹر پر ہے۔ اگر اس کے اندر کا فن کار اس کے نظریاتی کٹڑپن پر غالب ہے تو وہ ایک عمدہ تمثیل پیش کرے گا ورنہ پراپو گنڈے کا مرتکب ہو جائے گا۔ واضح رہے کہ اگر تمثیل کا واقعی پس منظر پیش ہو تو اس کے اثر میں اضافہ ہوتا ہے اور مصنوعی پس منظر کا اہتمام ہو تو اس کا اثر زائل ہو جاتا ہے۔ چنانچہ بعض مارکسی ناقدین نے جب ایک ایسے فن پارے کو طبقاتی پس منظر میں دیکھا جس کے اندر طبقاتی امتیازات کی طرف اشارات موجود تھے تو اس کی جمالیاتی چکاچوند میں اضافہ ہوا اور جہاں مارکسی ناقدین دُور کی کوڑی لائے اور ایک مخصوص عینک ہی سے تمام فن پاروں کو دیکھنے لگے تو ان کی یہ مساعی مشکور نہ ہو سکیں۔ دراصل ساری بات رویے کی ہے اور یہ مارکسی ناقدین تک ہی محدود نہیں۔ نفسیاتی عمرانی اور اخلاقی تنقید کے نام لیوا بھی اکثر افراط و تفریط کا اسی طرح شکار ہوتے ہیں۔

یہ تو تھا پس منظری تنقید کا قصہ! مگر پس منظری تنقید ہی تنقید کا واحد رنگ نہیں اوپر نیو کلاسیکل تنقید کا ذکر ہوا ہے۔ اِس کے علاوہ ناقدین کا وہ گروہ بھی ہے جو فن پارے کے پس منظر کو مطالعہ کے دائرے سے خارج کرکے اُن حسی تصورات کو اہمیت دیتا ہے جو فن پارے کے مطالعہ سے اس کے اپنے ذہن میں تحریک پاتے ہیں۔ سٹیج پر اس کی صورت کچھ یوں ہے کہ ڈائریکٹر پس منظر کو اجاگر کرنے والے پردے کو سفید یا سیاہ حالت میں چھوڑ دے تاکہ ناظرین کی ساری توجہ تمثیل اور اس کے کرداروں پر مرکوز ہو جائے اور پھر ان پر ایسے زاویوں سے روشنی ڈالے کہ جب کسی کردار کے لب ہلیں یا ہاتھ لہرائیں

تو اس سے ناظر کے اپنے اندر محسوسات کروٹیں لینے لگیں اور تصورات متحرک ہو جائیں مگر قباحت اس میں یہ ہے کہ پس منظری تنقید کی طرح تاثراتی تنقید کی یہ صورت بھی جب انتہا پسندی کا مظاہرہ کرتی ہے تو اصل فن پارے سے صرفِ نظر کر کے نقاد کی داخلی دُنیا کی جھلک دکھاتا شروع کر دیتی ہے اور اصل فن پارہ تنقید کے لمس سے محروم رہ جاتا ہے۔

میرے نزدیک نقاد کا اصل کام یہ ہے کہ وہ جب کسی فن پارے کا تنقیدی جائزہ لے تو اپنے ذہن سے جملہ ذاتی اور نظریاتی تعصبات کو خارج کر کے ایسا کرے اور اس بات کو ملحوظ رکھے کہ تنقید اگر فن پارے کی جمالیاتی چکاچوند میں اضافے کا موجب نہیں بن پائی تو اس کا کوئی جواز موجود نہیں۔ مراد یہ کہ نقاد اپنے مطالعہ میں اوّلین حیثیت فن پارے کو دے اور فن پارے کے اندر چھپے ہوئے امکانات کی روشنی میں اپنی تنقیدی حس کو بروئے کار لائے نہ یہ کہ اپنے نظریات یا تاثرات کا عکس فن پارے میں تلاش کرنے کی سعی کرے۔ ایک اعلیٰ فن پارہ محض ہموار سطح کو پیش نہیں کرتا۔ اس کی متعدد عمودی اور افقی پرتیں ہوتی ہیں۔ چونکہ فن کار اور اس کی تخلیق میں روح اور جسم کا رشتہ ہے اس لئے اگر فن کار اپنے تخلیقی عمل میں کامیاب ہو جائے تو فن پارے میں اپنی ساری ذات کو سمو دیتا ہے اور اس کی ذات میں جو گہرائی یا وسعت ہے وہ بھی لامحالہ فن پارے میں منتقل ہو جاتی ہے۔ یہی وہ راستہ ہے جس سے فن کار کا نظریاتی جھکاؤ، مذہبی میلان، جمالیاتی ذوق، نسلی سرمایہ اور شخصی میلانات بھی فن پارے کے تار و پود میں شامل ہوتے ہیں۔ نقاد کا کام یہ ہے کہ وہ فن پارے کا اس کی اصلی اور واقعی صورت میں جائزہ لے اور اس میں جو نمایاں جہت اُسے نظر آئے اس کا

مطالعہ کرے نہ یہ کہ اپنے ذہن کی کسی جہت کو فن پارے میں تلاش کرنے کی سعی کرے چنانچہ اگر فن پارہ میں اساطیری جہت نمایاں ہے تو بعض اشارات نا قد کو آرکی ٹائپل انداز تنقید کی طرف راغب کریں گے اور اگر طبقاتی اشارات نمایاں ہیں تو مارکسی انداز تنقید کی طرف۔ اسی طرح اگر نفسیاتی یا اخلاقی پہلو زیادہ نمایاں ہے تو اس کا جائزہ لینے کے لئے نفسیات یا اخلاقیات سے مدد درکار ہوگی۔ مطلب یہ کہ تمثیل خود ہی اپنے پس منظر کے لئے ایک خاص طرح کا پردہ منتخب کرنے کی تحریک دے اور اس انتخاب کو ڈائرکیٹر کی صوابدید پر نہ چھوڑے۔ نیز ناظر کے تاثرات کو تمثیل سے منقطع ہوکر خود مختاری کا اعلان کرنے سے باز رکھے۔

بعض لوگوں نے نیو کلاسیکل، پس منظری اور تاثراتی تنقید کو یک طرفہ اور نامکمل قرار دے کر امتزاجی تنقید SYNTHETIC CRITICISM کے حق میں آواز بلند کی ہے۔ ان کا مؤقف کچھ یوں ہے کہ ڈائرکیٹر سٹیج کو مختلف گوشوں اور زاویوں سے اس طور منور کرے کہ تمثیل اور اس کے کرداروں کی ساری دنیا روشن ہو جائے مگر محض سٹیج پر روشنی انڈیل دینے سے تو بات نہیں بنتی۔ نیز اگر تمثیل میں کوئی خاص معنوی زاویہ اگر موجود ہی نہ ہو تو باہر سے آنے والی روشنی کا سیلاب اسے کس طور گرفت میں لے گا؟ اس لئے میرے نزدیک امتزاجی تنقید کا مندرجہ بالا مفہوم کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ البتہ اگر اس سے مراد یہ لی جائے کہ نقاد کے علم اور مطالعہ کا دائرہ وسیع ہو اور وہ فن پارے کا جملہ تنقیدی زاویوں سے جائزہ لینے پر قادر ہو مگر ایک وقت میں انہیں زاویوں کو استعمال کرے جن کی طلب خود فن پارے کے بطون میں موجود ہے تو پھر میں اس سے متفق ہوں مگر ساتھ ہی میں یہ بھی پوچھوں گا کہ کیا ضرور ہے کہ تنقید کی اس صورت کو امتزاجی

تنقید ہی کا نام دیا جائے کیوں کہ یہ بھی تو ممکن ہے کہ کوئی فن پارہ نقّاد کے ہاں صرف ایک
ہی انتقادی زاویئے کو مہمیز لگائے اور وہ دوسرے جملہ زاویوں سے صرفِ نظر کر کے
محض اس زاویے کو بروئے کار لانے کی کوشش کرے۔ اس لئے اصل شے فن پارہ ہے
جو اگر اعلیٰ ہے تو یقیناً اپنی جگہ منفرد اور یکتا ہے۔ چنانچہ ضروری ہے کہ نقّاد بھی اس
کی یکتائی اور انفرادیت کا احترام کرے اور اسے کسی بنے بنائے کلیئے، زاویے یا نظریئے
کی روشنی میں دیکھنے کے بجائے اس بات کا انتظار کرے کہ خود فن پارہ اسے کون سے
زاویے کے استعمال پر مجبور کرتا ہے۔ اگر فن پارہ اپنی تخلیق کے دوران فن کار کو نکیل سے
پکڑ کر اس سے ایک خاص وضع کا کام لیتا ہے تو وہ نقّاد کی تنقیدی حِس کو برانگیخت
کر کے خود نقّاد سے بھی کچھ ایسا ہی سلوک کرتا ہے جو نا قدین اپنی اس مجبوری کا اعتراف
نہیں کرتے اور فن پارے پر حاوی ہو جانے کی کوشش کرتے ہیں، فن پارہ ان کے
لئے چھوئی موئی ثابت ہوتا ہے اور اپنے دروازے اور کھڑکیاں مقفل کر کے قلعہ
بند ہو جاتا ہے۔ پھر نقّاد چاہے کتنے ہی تیر و تفنگ استعمال کرے اور کتنے ہی فلک
شگاف نعرے لگائے وہ کبھی اس قلعے میں داخل ہونے میں کامیاب نہیں ہو سکتا۔

کرمکِ ناداں سے کرمکِ شب تاب تک

کم لوگوں نے اس بات پر غور کیا ہے کہ اقبال کی شاعری میں کرمکِ ناداں (پروانہ) اور کرمکِ شب تاب (جگنو) شاعر کے دو مختلف ذہنی رویوں کی عکاسی علامتی انداز میں کرتے ہیں۔ ان میں سے پروانہ منزل کوشی اور جگنو خود شناسی کی علامت ہے۔ بلکہ اُسے تو خضرِ راہ کا منصب بھی حاصل ہے۔ ابتداً اقبال پروانے کے والہ و شیدا نظر آتے ہیں۔ پھر ان کے ہاں جگنو سے تعلقِ خاطر ابھرتا ہے، کچھ عرصہ وہ ان دونوں کی معیت میں سفر کرتے ہیں اور ایسے لگتا ہے جیسے انہیں ان دونوں کی یاری پر ناز ہے اور وہ انہیں یکساں اہمیت دینے کے قائل ہیں مگر آخر آخر میں پروانہ جگنو کے مقابلہ میں بتدریج اپنی اہمیت کھونے لگتا ہے اور اقبال کے فکر میں ایک انوکھی خود اعتمادی پیدا ہو جاتی ہے۔

پروانہ شمع کا عاشق ہے۔ اس قدر کہ شمع کو دیکھتے ہی وہ بیتاب سا ہو کر اس کا

طواف کرنے لگتا ہے اور پھر اس پر جان نچھاور کر دیتا ہے۔ اپنی نظم "شمع و پروانہ" میں اقبالؔ نے پروانے کے کام اور مقام کی نشان دہی بڑے خوبصورت پیرائے میں کی ہے:

پروانہ تجھ سے کرتا ہے اے شمع پیار کیوں
یہ جانِ بے قرار ہے تجھ پر نثار کیوں

سیماب وار رکھتی ہے تیری ادا اسے
آدابِ عشق تو نے سکھائے ہیں کیا اسے

کرتا ہے یہ طواف تیری جلوہ گاہ کا
پھونکا ہوا ہے کیا تیری برقِ نگاہ کا

آزارِ موت میں اسے آرامِ جاں ہے کیا
شعلے میں تیرے زندگیٔ جاوداں ہے کیا

غم خانۂ جہاں میں جو تیری ضیا نہ ہو
اس تفتہ دل کا نخلِ تمنّا ہرا نہ ہو

گرنا ترے حضور میں اس کی نماز ہے
ننھے سے دل میں لذّتِ سوز و گداز ہے

کچھ اس میں جوشِ عاشقِ حسنِ قدیم ہے
چھوٹا سا طور تو، یہ ذرا سا کلیم ہے

پروانہ اور ذوقِ تماشائے روشنی
کیڑا ذرا سا اور تمنّائے روشنی

اقبالؔ نے اپنی اس نظم میں پروانے کے جو امتیازی اوصاف گنائے ہیں ان میں جاں نثاری، سیمابیت اور تمنّائے روشنی خاص طور سے نمایاں ہیں۔ گویا پروانہ اپنے سے باہر کسی ایسی شے کا متلاشی ہے جو خود اُسے نصیب نہیں۔ یہ چیز روشنی ہے اور چونکہ روشنی شمع سے نکل رہی ہے اس لئے شمع ہی پروانے کی منزل ہے۔ یہاں تک تو شمع اور پروانے کی کہانی اُردو اور فارسی کی شعری روایت کے مطابق ہے مگر جب اقبالؔ پروانے کو کلیم اور شمع کو طُور کے مقام عطا کرتے ہیں تو پروانہ روائتی عاشق کے مقام سے بلند ہو کر مجسّم عشق بن جاتا ہے اور شمع محبوب کے ارضی پیکر سے الگ

ہو کر مجسّم حسن کے رُوپ میں ظاہر ہو جاتی ہے۔ اقبالؔ کے ابتدائی کلام میں حُسنِ ازل کے ذکر کی بڑی فراوانی ہے یوں لگتا ہے جیسے انہیں پوری کائنات میں حُسنِ ازل جاری وساری نظر آیا ہے۔ حسن جس کی صفت روشنی (تپش) ہے یہ ایک ایسی آگ ہے جس میں غسل کرنا باطن کی طہارت اور پاکیزگی پر منتج ہوتا ہے چنانچہ شروع شروع میں حسنِ ازل ہی اقبالؔ کی عزیز ترین منزل ہے اور وہ اس تک رسائی پانے کے لئے پروانہ کی تب وتابِ جاودانہ کو بروئے کار لانے پر مستعد دکھائی دیتے ہیں حقیقت یہ ہے کہ ان کے ہاں پروانے کی کارکردگی کو اہمیت ہی اس لئے ملی ہے کہ پروانہ مجسّم عشق اور تجسّس ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ جب وہ بچّے کو متجسّس دیکھتے ہیں تو اُسے طفلکِ پروانہ خُو کا لقب عطا کر دیتے ہیں:

کیسی حیرانی ہے یہ اے طفلکِ پروانہ خُو
شمع کے شعلوں کو گھڑیوں دیکھتا رہتا ہے تُو

یہ مری آغوش میں بیٹھے ہوئے جنبش ہے کیا
روشنی سے کیا بغل گیری ہے تیرا مدّعا

اس نظارے سے ترا ننھا سا دل حیران ہے
یہ کسی دیکھی ہوئی شے کی مگر پہچان ہے

مختصراً یوں کہہ لیجئے کہ اقبالؔ کے نزدیک شمع، روشنی کا منبع ہے اور روشنی حُسنِ ازل ہے دوسری طرف شاعر ایک طفلکِ پروانہ خُو ہے اور پروانہ عشق اور تجسّس کی علامت! رہا عشق تو اس کا کام ہی یہ ہے کہ پاسبانِ عقل کو بنظرِ تحقیر دیکھتا ہوا آگ میں بے خطر کُود پڑے:

بے خطر کُود پڑا آتشِ نمرود میں عشق
عقل ہے محوِ تماشائے لبِ بام ابھی

پروانے کو اقبالؔ نے ننھا سا کیڑا کہا ہے جس میں جرأتِ رندانہ اور شوقِ فضول کی فراوانی ہے خود اقبال اپنی شاعری کے ابتدائی ادوار میں اسی "شوقِ فضول" کے اسیر اور نورِ ازلی کے گرد طواف کرنے کی آرزو میں سرشار تھے۔ مگر جلد ہی انہوں نے ایک اور ننھے سے کیڑے میں دلچسپی لینا شروع کر دی۔ یہ کیڑا جگنو تھا جو اڑتا تو پروانے ہی کی طرح تھا مگر کسی شمع کے گرد طواف کرنے کے بجائے اپنی ہی آتشِ پنہاں سے فیض یاب اور اپنی ہی ذات کی چکا چوند میں آباد تھا۔ تاہم آغازِ کار میں اقبالؔ نے ان دونوں کیڑوں کے فرق کو اپنے خاص نقطۂ نظر کی روشنی میں اس طور دیکھا کہ یہ فرق موہوم ہو کر رہ گیا۔ نقطۂ نظر یہ تھا کہ ہر چیز میں حسنِ ازل کی جھلک موجود ہے جو غنچے میں چٹک، پھول میں مہک، پروانے میں داخلی تپش، جگنو میں روشنی اور انسان میں کسک بن کر نمودار ہوتی ہے۔ لہٰذا کچھ فرق نہیں ان پانچوں میں!

ہر چیز کو جہاں میں قدرت نے دلبری دی
پروانے کو تپش دی جگنو کو روشنی دی

رنگیں نوا بنایا مرغانِ بے نوا کو
گل کو زبان دے کر تعلیمِ خامشی دی

نظارۂ شفق کی خوبی زوال میں تھی
چمکا کے اس پری کو تھوڑی سی زندگی دی

رنگیں کیا سحر کو بانکی دلہن کی صورت
پہنا کے لال جوڑا شبنم کو آرسی دی

سایہ دیا شجر کو پرواز دی ہوا کو
پانی کو دی روانی موجوں کو بے کلی دی

حسنِ ازل ہے پیدا ہر چیز میں جھلک ہے
انساں میں وہ سخن ہے غنچے میں وہ چٹک ہے

یہ چاند آسماں کا شاعر کا دل ہے گویا
واں چاندنی ہے جو کچھ یاں درد کی کسک ہے

اندازِ گفتگو نے دھوکے دیئے ہیں ورنہ
نغمہ ہے بوئے بلبل، بو پھول کی مہک ہے

کثرت میں ہو گیا ہے وحدت کا راز مخفی　　　جگنو میں جو چمک ہے وہ پھول میں مہک ہے

گویا پروانے اور جگنو میں اگر کوئی فرق ہے تو محض یہ کہ جگنو کی روشنی اس کے تن بدن سے پھوٹتی ہے اور پروانے کی تپش اُس کے سینے میں پنہاں رہتی ہے۔ مگر حرارت دونوں میں ہے یا پھر یوں کہہ لیجئے کہ دونوں حسنِ ازل کے نمائندے ہیں۔ لہٰذا بنیادی طور پر ان میں کوئی فرق نہیں۔

یہ سوال کہ اقبالؔ نے کس جذبے کے تحت ان دو کیڑوں کے فرق کو مٹانے کی کوشش کی، موجودہ بحث سے خارج ہے۔ مگر ایک بات بالکل واضح ہے کہ اقبال اس فرق کو مٹا نہ سکے کیوں کہ یہ ایک بنیادی فرق تھا اور اس لئے وہ اپنے فکری نظام میں قطعاً غیر شعوری طور پر پروانے اور جگنو کا موازنہ کرتے رہے تا آنکہ وہ پروانے کے دیار کو خیر باد کہہ کر جگنو کے دیار میں چلے آئے یعنی انہوں نے روشنی کا طواف کرنے کے عمل پر اپنی ذات میں روشنی پیدا کرنے کے عمل کو فوقیت دے دی۔ یوں وہ اپنا عرفان حاصل کر کے اندر کی روشنی سے باہر کی دنیا کو منوّر کرنے لگے۔

صاف محسوس ہوتا ہے کہ اقبالؔ کو اس بات کا احساس بڑی شدت سے ہونے لگا تھا کہ روشنی کا طواف کنویں کے طواف سے مختلف نہیں۔ کنویں کے بیل کی آنکھیں بند ہوتی ہیں اور چابک اُسے رُکنے نہیں دیتی چنانچہ وہ ایک ہی دائرے میں لگاتار گھومتا چلا جاتا ہے۔ اقبالؔ نے اپنے کلام میں اس تمثیل سے تو فائدہ نہیں اٹھایا لیکن وہ جب کہتے ہیں کہ ؎

کرکِ ناداں طوافِ شمع سے آزاد ہو
اپنی فطرت کے تجلی زار میں آباد ہو

تو طوافِ شمع کسی پابجولاں قیدی یا کنوئیں کے بیل کے طواف ہی کی ایک صورت دکھائی دینے لگتا ہے۔ جبر کی یہ صورت اقبال کی فطری آزادہ روی کے منافی تھی۔ اس لئے وہ زیادہ دیر اس کے رحم وکرم پر نہیں رہ سکتے تھے۔ بے شک انہوں نے پروانے کے عشق کو اپنے کلام میں بڑی اہمیت دی ہے لیکن جب یہ عشق محض ایک مشقت بن جائے اور فطرتِ انسانی کے امکانات ختم ہونے لگیں تو اسے مزید کس حد تک خود پر مسلط رکھا جا سکتا ہے؟ اقبال کے ہاں جوشِ نمو اور تمنائے روشنی اس قدر زیادہ تھی کہ انہیں باہر کی زندگی میں اس کی مثال پروانے کی لگن اور ذوق وشوق ہی میں دکھائی دی۔ چنانچہ اسی لئے وہ اس کی کارکردگی سے متاثر بھی ہوئے لیکن جب ان کی تمنائے روشنی کی سمت تبدیل ہو گئی اور وہ روشنی کی تلاش باہر کی زندگی میں کرنے کے بجائے اپنی ذات کے اندر کرنے لگے تو قدرتی طور پر پروانے کی علامت ان کے لئے کچھ زیادہ کارآمد نہ رہی بلکہ انہیں ایک ہی نقطے کے گرد مسلسل اور متواتر گھومتے چلے جانے کا عمل بے معنی اور مضحکہ خیز نظر آنے لگا۔ لہٰذا انہوں نے پروانے کو "کرمکِ ناداں" کا لقب عطا کیا اور یوں اس کی عظمت کا اعتراف کرنے کے بجائے اس کے لئے جذبۂ ترحم کا اظہار کرنے لگے۔ ایک مجبور قیدی کے لئے اور کون سا جذبہ بیدار ہو سکتا تھا۔ دوسرے مصرعے میں اقبال نے اپنی ذات کے اندر پیدا ہونے والی ایک انوکھی تبدیلی پر سے پردہ اٹھایا ہے۔ تبدیلی یہ تھی کہ اب اقبال روشنی کے کسی خارجی نقطے کی طرف لپکنے کے بجائے اپنی ہی ذات کے مرکزی نقطے میں آباد ہو گئے تھے۔ اس مرکزی نقطے کو اقبال نے "تجلّی زار" کا نام دیا ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ پہلے جو روشنی انہوں نے باہر کی دنیا میں پھیلی تھی وہ اب ان کے اندر نمودار ہو گئی تھی۔ چنانچہ اسی لئے اب

اُن کے کلام میں خود شناسی اور عرفانِ ذات کا عمل زیادہ اہمیت اختیار کر گیا۔ معاً اقبال پر سقراط کے مقولے "خود کو پہچان" کا مفہوم آئینہ ہو گیا۔ پھر جب انہوں نے اپنی ذات کو مزید ٹٹولا تو ان پر یہ عقدہ کھلا کہ روشنی تو ان کے اپنے اندر چھپی ہوئی تھی۔ نتیجہ یہ کہ اب انہوں نے خود کو کرمکِ ناداں کے بجائے کرمکِ شب تاب کے رُوپ میں پیش کیا۔ اب وہ شمع کے متلاشی نہیں بلکہ خود شمع بردار تھے اور جہانِ تاریک میں جہاں سے گزرتے ہر شے ان کے وجود کے دائرے میں آکر روشن ہو جاتی۔ پروانے سے اقبال کا تعلقِ خاطر شخصیت کے ارتقا میں محض ایک مقام ہے جب کہ جگنو سے ان کی دوستی ایک مستقل ذہنی روش کی غمازی کرتی ہے۔ "بالِ جبریل" کی نظم "پروانہ اور جگنو" میں جگنو سے اقبال کا تعلقِ خاطر بالکل واضح انداز میں اُبھر آیا ہے:

پروانہ

پروانے کی منزل سے بہت دُور ہے جگنو
کیوں آتشِ بے سوز پہ مغرُور ہے جگنو

جگنو

اللہ کا سو شکر کہ پروانہ نہیں میں
دریوزہ گرِ آتشِ بیگانہ نہیں میں

ہر چند اس نظم میں پروانے نے جگنو پر مغرور ہونے کا الزام لگایا ہے لیکن واقعہ یہ ہے کہ اس الزام میں اس کا اپنا احساسِ کمتری ہی نمایاں ہوا ہے۔ جگنو کی روشنی کو "آتشِ بے سوز" کہنا ایسے ہی ہے جیسے کوئی بانجھ عورت کسی حاملہ عورت کا مذاق اڑائے جگنو کی زبان سے اقبال نے جو جواب مہیا ہے۔ اس سے بات اور بھی واضح ہو گئی

ہے یعنی یہ بات کہ آتشِ بیگانہ کی دریوزہ گری سے زیادہ بُری بات اور کوئی نہیں چونکہ پروانہ آتشِ بیگانہ کی بھیک مانگنے کے لئے شمع کے آستانے تک جاتا ہے۔ لہٰذا وہ بھکاری ہے جب کہ جگنو اپنی ہی "آتشِ بےسوز" سے فیض یاب ہے اور اس لئے آزاد ہے پس یہی اقبال کے فکر کا بنیادی نکتہ ہے کہ وہ ذات کے ثمر دار ہونے کو دوسروں کی کمائی پر گذر اوقات کرنے کے عمل سے بدرجہا زیادہ قیمتی قرار دیتے ہیں۔

تیری قندیل ہے تیرا دِل | تو آپ ہے اپنی روشنائی

کیا عجب میری نوا ہائے سحر گاہی سے | زندہ ہو جائے وہ آتش کہ تری خاک میں ہے

خودی کو کر بلند اتنا کہ ہر تقدیر سے پہلے | خدا بندے سے خود پوچھے بتا تیری رضا کیا ہے

رنگ ہو یا خشت و سنگ چنگ ہو یا حرف و صوت | معجزۂ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود

جگنو کے تصوّر نے اقبال کو اپنی ہی ذات کے امکانات کا جائزہ لینے کی تحریک دی اور وہ کسی خارجی منزل کے بجائے باطن کی نشو و نما پر پوری توجہ مبذول کرنے لگے۔ بغواصی کے اس عمل نے ان پر یہ بات واضح کر دی کہ ذات محض شخصیت کا نام نہیں یہ اس سے ماورئی بھی ہے۔ اقبال کے ہاں ذات بیک وقت بے کنار بھی ہے (وسعت کے اعتبار سے) اور ایک فعّال قوت بھی! دوسرے حکماء اور فلاسفروں نے بھی ذات کی تعریف کی ہے لیکن بلیشتر نے اُسے جوہر، برہم، NOUMENON یا BEING کہہ کر اسے نمود و نمائش اور فہم و ادراک سے ماورئی قرار دیا ہے۔ اقبال کے ہاں ذات تحرک سے ناآشنا نہیں بلکہ ایک انوکھی قوت (ENERGY) کا گہوارہ ہے۔ ضرورت صرف اس بات کی ہے کہ گودڑی میں چھپے ہوئے اس لعل کی موجودگی کا احساس دلایا جائے اور

بتا یا جائے کہ یہ بیداریٔ کائنات کا دوسرا نام ہے ۔ چنانچہ ذات کی متحرک سیمابی اور سربسر فعّال حیثیت کو نمایاں کرنے کے لئے اقبال نے "خودی" کا لفظ اختراع کیا جو خود پسندی یا خودداری کے ہرگز مترادف نہیں ۔ یہ تو ایک رُوحِ رواں ہے جو اگر رُک جائے تو ساری کائنات آنِ واحد میں مرجھا کر منتشر ہو جائے مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ قوّت (خودی)، کہیں باہر کی دنیا میں نہیں چنانچہ پروانے کی تقلید میں اس کا طواف کرتے چلے جانا بے معنی سی بات ہے یہ قوّت تو ایک آتشِ سیّال ہے جو انسان کے سراپا میں ایسے ہی مستور ہے جیسے چنگاری جگنو میں چھپی ہوتی ہے مگر انسان ہے کہ اُسے اپنے اس خزانہ (روشنی) کا علم ہی نہیں اقبال کے الفاظ میں،

خودی کیا ہے؟ رازِ درونِ حیات　　خودی کیا ہے ؟ بیداریٔ کائنات
خودی جلوہ بدمست و خلوت پسند　　سمندر ہے اک بوند پانی میں بند
اندھیرے اجالے میں ہے تابناک　　من و تو میں پیدا! من و تو سے پاک
ازل اس کے پیچھے ابد سامنے　　نہ حد اس کے پیچھے نہ حد سامنے

یہ ہے مقصدِ گردشِ روزگار　　کہ تیری خودی تجھ پہ ہو آشکار
تو ہے فاتحِ عالمِ خوب و زشت　　تجھے کیا بتاؤں تیری سرنوشت
حقیقت پہ ہے جامۂ حرف تنگ　　حقیقت ہے آئینۂ گفت و زنگ
فروزاں ہے سینے میں شمعِ نفس　　مگر تابِ گفتار کہتی ہے بس

اگر یک سرِ موئے برتر پرم
فروغِ تجلّی بسوزد پرم

گویا خودی سینے میں فروزاں ہے اور اپنے فروغِ تجلّی سے عالم کو منوّر کئے ہوئے ہے تاہم اس خودی کی حامل ہستی پروانے کے مانند نہیں، جگنو کی طرح ہے، مجبور نہیں مختار ہے۔ دریوزہ گر نہیں غنی ہے، اور ان سب سے زیادہ یہ کہ وہ منزل نما ہے نہ کہ منزل کوش!

اقبال کے نزدیک انسان کے اندر خودی کا بیدار ہونا محض اس لئے اہمیت کا حامل نہیں کہ اس سے وہ کائنات کا عرفان حاصل کرتا ہے بلکہ اس لئے بھی کہ وہ اس کی روشنی میں رہبری کے فرائض سرانجام دے سکتا ہے۔ یہاں بھی کرمکِ شب تاب سے اقبال کے تعلقِ خاطر ہی نے ان کے فکر میں ایک نئی سطح کا اضافہ کیا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ کرمکِ شب تاب متحرک روشنی کا پیکر ہونے کے باعث دوسروں کو آسانی راستہ دکھا سکتا ہے دلچسپ بات یہ ہے کہ اقبال نے باطن کی روشنی سے کائنات کے اسرار و رموز کو حل کرنے کا کام لینے سے بہت پہلے اس سے رہبری اور راہنمائی کا کام لینے کا درس دیا اور اسی لئے جگنو کی اس خاص صفت کو سب سے پہلے نمایاں کیا۔ ان کی ایک ابتدائی نظم "ہمدردی" جو اگرچہ ولیم کوپر سے ماخوذ ہے، جگنو کے اس منصب اور کارکردگی کو بڑی خوبی سے اجاگر کرتی ہے۔

ٹہنی پہ کسی شجر کی تنہا — بلبل تھا کوئی اداس بیٹھا
کہتا تھا کہ رات سر پہ آئی — اُڑنے چُگنے میں دن گذارا
پہنچوں کس طرح آشیاں تک — ہر چیز پہ چھا گیا اندھیرا
سُن کر بلبل کی آہ و زاری — جگنو کوئی پاس ہی سے بولا
حاضر ہوں مدد کو جان و دل سے — کیڑا ہوں اگرچہ میں ذرا سا

کیا غم ہے جو رات ہے اندھیری　　　میں راہ میں روشنی کروں گا
اللہ نے دی ہے مجھ کو مشعل　　　چمکا کے مجھے دیا بنایا

بعد ازاں بھی جگنو کا یہ منصب سدا اقبالؔ کے پیشِ نظر رہا اور وہ خودی کی حامل ہستی کو رہبری اور راہنمائی کے فرائض بجا لاتے ہوئے بار بار دکھاتے رہے:۔

صفتِ برق چمکتا ہے مرا فکرِ بلند
کہ بھٹکتے نہ پھریں ظلمتِ شب میں راہی

وادیٔ ہستی میں کوئی ہمسفر تک بھی نہ ہو
جادہ دکھلانے کو جگنو کا شرر تک بھی نہ ہو

اندھیری شب میں جدا اپنے قافلے سے ہے تُو
ترے لئے ہے میرا شعلۂ نوا قندیل

غور کیجئے کہ اقبالؔ کی ابتدائی نظم "ہمدردی" میں جگنو نے جو بات کہی تھی یعنی ؎

کیا غم ہے جو رات ہے اندھیری
میں راہ میں روشنی کروں گا ،

آگے چل کر وہی بات خود اقبالؔ نے کہی

اندھیری شب میں جُدا اپنے قافلے سے ہے تُو
ترے لئے مرا شعلہ نوا قندیل

جس کا مطلب یہ ہے کہ اقبالؔ نے خود کو جگنو کے منصب اور طریق کار سے

پوری طرح ہم آہنگ کر لیا تھا اور وہ نہ صرف اپنی خودی کے "تجلّی زار" میں عرفان کی دولت سے مالامال ہو گئے تھے بلکہ جگنو ہی کی طرح بھولے بھٹکے مسافروں کو راستہ بھی دکھا رہے تھے۔

خاتمے سے قبل مجھے یہ کہنا ہے کہ اگر ذرا فاصلے سے دیکھا جائے تو اقبال کی شاعری ایک ایسے سمندر کی طرح دکھائی دے گی جس میں متعدد دریا اور ندیاں گر رہی ہیں۔ سمندر والا حصّہ اقبال کا وہ بنیادی تصوّر ہے جو عرفانِ ذات اور خود شناسی سے عبارت ہے اور جسے شاعر نے جگنو کی علامت میں پیش کیا ہے، جب کہ دریا اور ندیوں والا حصّہ ان سارے تصوّرات پر مشتمل ہے جن کی مدد سے اقبال اس "سمندر" تک پہنچے ہیں۔ ان ہی ندیوں اور دریاؤں میں ایک دریائے عشق بھی ہے جس کے لیے اقبال نے پروانے کی علامت سے کام لیا۔ یوں دیکھا جائے تو یہ معمّہ حل ہو جاتا ہے کہ اقبال کے ہاں بیک وقت متعدد تصورات کی کارفرمائی کیوں کر موجود ہے۔ ایسا نہیں ہوا کہ انہوں نے اپنے بنیادی اور مرکزی تصوّر کو اُجاگر کرنے کی دُھن میں جملہ ذیلی اور معاون تصوّرات سے صرفِ نظر کر لیا ہو بلکہ یوں لگتا ہے کہ تمام ذیلی تصوّرات ان کے بنیادی تصوّر میں ضم ہوتے چلے گئے ہیں۔ اسی بات کو پروانے اور جگنو کے تصوّرات کے سلسلے میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ اقبال کی شاعری میں پروانے کی موت واقع نہیں ہوئی بلکہ اُسے جگنو کا منصب عطا ہو گیا ہے اور جس روشنی کی اُسے تلاش تھی وہ اُسے نہاں خانۂ دل سے مہیّا کر دی گئی ہے۔

سرشار کی تہذیب

رتن ناتھ سرشار کی تصانیف کا سب سے بڑا وصف لکھنؤ کی تہذیب کی عکاسی ہے۔ ان کے اپنے زمانے میں لکھنؤ کی تہذیب میں گنگا اور جمنا کے ملاپ کی سی کیفیت پیدا ہو رہی تھی۔ یعنی ایک طرف "قدیم" اپنے جملہ عناصر اور جہات کے ساتھ زندہ تھا اور دوسری طرف نیا زمانہ اس پر اپنے اثرات مرتسم کرنے لگا تھا۔ مگر نئے زمانے کے اثرات ابھی زیادہ تر زیرِ سطح تھے۔ چنانچہ ظاہر کی دنیا میں کم اور باطن کی دنیا میں نئے زمانے کے شواہد زیادہ شدت کے ساتھ محسوس ہو رہے تھے "فسانۂ آزاد" میں سرشار نے لکھنؤ کی تہذیب کی اس گنگا جمنی کیفیت کو آزاد اور خوجی کے کرداروں سے واضح کیا۔ ان میں سے خوجی "قدیم" کا نمائندہ ہے اور قدیم کی جملہ روایات گویا اس میں مجتمع ہو گئی ہیں اور اس کا مطمحِ نظر اس کے زمانے کے ایک عام شہری کے مطمحِ نظر کی ہو بہو تصویر ہے۔ خوجی در حقیقت لکھنوی بانکے کی پیروڈی ہے

یہ بانکا اپنی داخلی قوّت سے تو محروم ہو چکا تھا لیکن ظاہری طور پر اس نے وہی رکھ رکھاؤ، خودداری اور طبیعت کی تیزی برقرار رکھی تھی جو کسی زمانے میں ایک ہندوستانی سورما کا طرۂ امتیاز تھی۔ سروانٹیس نے اپنی کتاب ڈان کہوٹے میں بھی اپنے زمانے کے بانکے یعنی نائٹ (KNIGHT) کی حالتِ زار ہی کا نقشہ کھینچا تھا۔ یعنی اس بات کا اظہار کیا تھا کہ ہر چند یہ نائٹ زرہ بکتر میں ملبوس اور مہم جوئی کا دلدادہ ہے لیکن یہ باطن کی سختی اور کردار کی رفعت سے محروم ہو چکا ہے اور اس لئے اب اس کی حیثیت اصل کی ایک مضحکہ خیز نقل کے سوا اور کچھ نہیں۔ کون نہیں جانتا کہ سرشار سروانٹیس کی اس تصنیف سے متاثر تھے۔ انہوں نے نہ صرف اس کا اردو ترجمہ پیش کیا بلکہ فسانۂ آزاد کے دونوں بڑے کرداروں کو سروانٹیس کے بڑے کرداروں کی روشنی ہی میں خلق کیا۔ البتہ سرشار نے ایک بڑی تبدیلی یہ کی کہ اپنے کرداروں کا رول تبدیل کر دیا۔ چنانچہ ڈان کہوٹے کا ملازم فسانۂ آزاد کے ہیرو آزاد میں سمٹ آیا۔ جب کہ خود ڈان کہوٹے خوجی میں مبدل ہو گیا۔ ثبوت اس کا یہ ہے کہ ڈان کہوٹے، نائٹ کی تحریف ہے اور خوجی بانکے کی۔ ڈان کہوٹے اور خوجی دونوں کی مہم جوئی مضحکہ خیز نوعیت کی ہے۔ دونوں بار بار حادثات کی زد میں آتے ہیں۔ نیز دونوں ایک گزرے ہوئے زمانے کے باقیات میں سے ہیں۔ دوسری طرف سانکو پانزا کی طرح آزاد بھی سنجیدہ ہے اور جس طرح سانکو پانزا اپنے آقا کے اعمال کو بعض اوقات شک و شبہ کی نظروں سے دیکھتا ہے بالکل اسی طرح آزاد بھی خوجی کی مہم جوئی اور لاف زنی کو اہمیت نہیں دیتا مگر اس مقام پر یہ مماثلت ختم ہو جاتی ہے۔ سرشار نے آزاد کے کردار میں اپنی ذات کی بے قراری، مہم جوئی، سیر بینی کا جذبہ اور رومان پروری کے اوصاف بھی جمع کر دیئے ہیں اور یوں اسے سانکو پانزا سے کہیں

زیادہ فعال بنا دیا ہے

خوجی قدیم کی پیداوار ہی نہیں اس کی تحریف بھی ہے۔" یہ قدیم" سرشار کے زمانے کے لکھنؤ میں اپنی ظاہری آب وتاب کے ساتھ زندہ تھا۔ لباس، رسوم، گفت گو۔ رہن سہن کے آداب اور ان سے بھی زیادہ ایک مخصوص زاویۂ نگاہ۔ ان سب باتوں پر لکھنوی تہذیب کے اثرات ثبت تھے۔ یہ لکھنوی تہذیب اس المیے سے فرار اختیار کرنے کی ایک کاوش تھی جس نے مغل سلطنت کے زوال اور اس سے پیدا ہونے والی طوائف الملوکی کی فضا سے جنم لیا تھا۔ اس تہذیب کی داغ بیل اس وقت پڑی جب اودھ کے حکمرانوں نے "حقیقت" کا سامنا نہ کر سکنے کے باعث اپنی آنکھیں میچ لیں اور 'بابر بہ عیش کوش کہ عالم دوبارہ نیست'، کے تحت خود کو ماضی اور مستقبل دونوں سے منقطع کر کے حال کے لمحے پر مرتکز کر لیا۔ جب آئندہ کے خواب نظروں سے اوجھل ہوں اور ماضی کے عروج کی داستان بھی ذہن سے محو ہو جائے تو انسانی اعمال میں انجماد اور قومی میں اضمحلال کا نمودار ہونا ناگزیر ہے۔ پھر جب تخیل کم زور اور حسیات برانگیختہ ہوں تو گوشت پوست کی زندگی نسبتاً زیادہ مرکزِ نگاہ بنتی ہے۔ لکھنوی تہذیب دراصل مزاجاً ایک ارضی تہذیب تھی جس میں جسم کی تسکین کا معاملہ ایک فلسفۂ حیات کی صورت اختیار کر گیا تھا۔ اس قسم کے ارضی معاشرے کا مذہب رسوم میں، زبان محاورے میں، عشق شہوت پرستی میں اور جمالیاتی ذوق پست قسم کی لذت پرستی میں ڈھل جاتا ہے۔ چنانچہ بہت سی قبیح رسوم جنم لیتی ہیں اور سارا معاشرہ ایک محدود سے خول میں سمٹ آتا ہے۔ یہی کچھ لکھنؤ میں ہوا۔ جب لکھنؤ والوں نے سیاسی اور سماجی انقلابات کی طرف سے آنکھیں میچ کر خود کو ایک چھوٹی سی جنت میں قید کر لیا۔ سرشار کے زمانے میں اس "جنت" کی آب و تاب ابھی

باقی تھی۔ بانکے، پہلوان، پتنگ باز، افیونی، چانڈوباز، نواب اور رئیس، بٹیر باز، شاعر، باز، بیگمات اور ان کے ملازمین، طوائفیں، ساقنیں، ڈومنیاں اور بھٹیارنیں۔ یہ سب اس تہذیب ہی کے نمائندے تھے اور محرم الحرام کے دوران، ہولی اور بسنت کے موقع پر، مشاعروں اور بٹیر بازی کے معرکوں میں نیز میلوں ٹھیلوں، بازارِ حسن اور بیٹھکوں میں لکھنوی تہذیب کے ماضی ہی کے عکاس تھے مگر ساتھ ہی نیا زمانہ نئے رجحانات سے لیس ہوکر اور نئے کرداروں کو اپنے جلو میں لئے لکھنوی تہذیب کے قلعے میں داخل ہو چکا تھا، چنانچہ فوٹوگرافر، گریجوایٹ، کانسٹیبل، اسکول کے طلباء، بیرسٹر، ٹکٹ بابو، آیا ئیں، ماسٹرنیاں اور دوسرے کردار بھی جابجا نظر آنے لگے تھے۔ ہرچند ابھی یہ کردار لکھنوی تہذیب کے آٹے میں محض نمک کی حیثیت رکھتے تھے لیکن ان کی آمد سے وہ گنگا جمنی کیفیت ضرور پیدا ہوگئی تھی جسے سرشار نے اپنا موضوع بنایا۔ چنانچہ سرشار کا لکھنؤ پانی کا ایک ایسا مرتبان ہے جس میں کروڑوں جرثومے ایک عجیب سی کلبلاہٹ میں مبتلا دکھائی دیتے ہیں۔ اس مرتبان میں وہ نئی ہستی بھی پرورش پا رہی ہے جو آزاد کے روپ میں غلیظ پانی کی اس دنیا سے باہر نکلنے کی کوشش کرتی ہے مگر اس قدر پابہ زنجیر ہے کہ جب باہر نکلتی ہے تو مرتبان کو بھی اپنے ساتھ اٹھا لے جاتی ہے۔ دوسری طرف خوجی اس مرتبان کا پالتو کیڑا ہے اور اس میں باہر نکلنے کی قطعاً کوئی آرزو نہیں ہے۔ دراصل سرشار نے ان دونوں کرداروں کی مدد سے لکھنوی تہذیب کے اس دور کے دو اہم رجحانات کی بھرپور عکاسی کی۔ خورشید الاسلام کی رائے میں سرشار نے ان دونوں رجحانات

ؔ "فسانۂ آزاد" از ڈاکٹر خورشید الاسلام (اردو ادب جولائی ۱۹۵۱ء)

پر طنز کرنے کے لئے دو طرح کے آیئنے استعمال کئے۔ ایک آئینے میں انہیں ہر شے مضحکہ خیز حد تک چھوٹی نظر آئی اور اس کے لئے انہوں نے خوجی سے علامت کا کام لیا۔ دوسرے میں انہیں ہر شے مضحکہ خیز حد تک دیو قامت دکھائی دی اور یہاں انہوں نے آزاد کو علامت قرار دیا اور یوں ان دونوں کرداروں کا سہارا لے کر ماضی و مستقبل، مشرق و مغرب اور پرانے اور نئے نظام کو بالعموم علیحدہ علیحدہ اور کبھی کبھی متصادم حالت میں پیش کرتے اور پڑھنے والوں کی تفریحِ طبع کا سامان بہم پہنچاتے رہے۔

قدیم اور اس کی علامت خوجی کو طنز کا نشانہ بنانے کا اقدام تو سمجھ میں آتا ہے لیکن خورشید الاسلام کی یہ رائے محلِ نظر ہے کہ سرشار نے جدید اور اس کی علامت آزاد کو بھی طنز کا نشانہ بنایا۔ چنانچہ دیکھنا چاہیئے کہ سرشار نے آزاد کو دیو قامت اور خوجی کو کوتاہ قد بناکر کیوں پیش کیا۔ شعوری سطح پر تو شاید سرشار کے سامنے کوئی مقصد نہ ہو لیکن قطعاً غیر شعوری پر انہوں نے جدید سے اپنی ہم آہنگی اور قدیم سے اپنی نفرت کو اجاگر کرنے کے لئے ان دونوں کرداروں سے مدد لی۔ جدید سے ان کی جذباتی وابستگی اس طور عیاں ہے کہ انہوں نے مبالغے سے کام لیتے ہوئے خوجی کو عام انسانی سطح سے بہت پست مقام عطا کیا۔ اس سے سرشار کے ہاں اصلاح پسندی کا رجحان بھی ثابت ہوتا ہے کہ وہ معاشرے کی اصلاح کے لئے نئے زمانے کے ساتھ چلنا اور پرانے زمانے سے منقطع ہونا چاہتے تھے۔ ممکن ہے اِن کے اس رویّے پر سرسید احمد خان کی تحریک کے اثرات بھی ثبت ہوں لیکن ایک تعلیم یافتہ، بالغ نظر اور حسّاس انسان کی حیثیت سے بھی ان کے

اس خاص رویّے کی وجوہ سمجھ میں آتی ہیں۔ علاوہ ازیں اصلاح پسندی کے سلسلے میں یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ سرشار کی اپنی زندگی شراب نوشی اور بے اعتدالی کی نذر رہی اور قاعدۂ عام یہ ہے کہ جو شخص کسی بُری عادت میں مبتلا یا بُرے ماحول میں گرفتار رہا ہو وہ چاہتا ہے کہ آنے والی نسلیں اس سے عبرت حاصل کریں۔ سرشار کی بیشتر تصانیف میں شراب نوشی اور دیگر قبیح رسوم اور عادات کے خلاف ان کی مہم اسی جذبے کی پیداوار ہے۔ چنانچہ خوجی اور آزاد کے سلسلے میں بھی اصلاح پسندی کا یہی جذبہ بار بار اپنی جھلک دکھاتا ہے۔

ہر چند اپنی تحریروں میں سرشار نے خود کو محض ایک مبصر کا مقام دیا جو واقعات کا ناظر اور کرداروں کا نبّاض تھا لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان سارے مناظر کی عکاسی اور کرداروں کی پیش کش میں سرشار کی اپنی شخصیت کے سیّال عناصر ہی نے کچے مواد کا کام دیا۔ یوں دیکھیں تو سرشار کی تصانیف ان کے متعدد خواب ہی دکھائی دیں گی جن میں وہ خود ہی ناظر اور خود ہی منظور بھی تھے۔ ویسے بھی ہر فن کار بنیادی طور پر ایک "خواب کار" ہوتا ہے لیکن بالعموم اس کے خواب کی نوعیت ایک وژن (VISION) کی سی ہوتی ہے جس کی تسخیر اس کے فن کا منتہا قرار پاتی ہے۔ وژن کو تسخیر کرنے یا دوسرے لفظوں میں اسے گرفت میں لینے کے لئے وہ بعض اوقات اپنے ہم زاد کو لازوال صفات سے متصّف کر کے ایک سُپر مین (SUPER MAN) کی صورت میں بھی پیش کر دیتا ہے۔ نطشے اور اقبال کے ہاں یہ طریقِ کار بہت نمایاں ہے۔ چنانچہ ان کے خواب سنجیدہ اور عظیم الشّان اور ان کے ہم زاد سُپر مین یا مردِ مومن ہیں۔ مگر سرشار کے ہاں یہ خواب دو ٹکڑوں میں بٹا ہوا نظر آتا ہے۔ ایک

طرف تو ان کے ہاں ایک سنجیدہ وژن ہے جس کی تکمیل کے لئے وہ آزاد کو جنم دیتے ہیں
اور اسے نہ صرف جسمانی طور پر ایک عام شہری سے زیادہ توانا قرار دیتے ہیں بلکہ
دوسرے جملہ اوصاف کے اعتبار سے بھی اسے ایک سپرمین بنا کر پیش کرتے ہیں۔ دوسری
طرف اُن کے ہاں ایک غیر سنجیدہ وژن بھی ہے جس کے لئے وہ خوجی کو بروئے کار
لاتے ہیں۔ وژن اگر سنجیدہ ہو تو "فن کار کا خواب" قرار پاتا ہے اور غیر سنجیدہ ہو تو
"شیخ چلّی کا تخیّل"۔ چنانچہ جہاں ایک طرف سرشار نے آزاد کی صورت میں فن کار
کا خواب دیکھا وہاں خوجی کی صورت میں احمقوں کی جنّت کا بھی نظارہ کیا۔ نتیجہ ظاہر
ہے کہ آزاد اپنی ہمّت اور قوّت کی مدد سے اپنے خواب کی حدود کا تعیّن کرتا ہے
اور پھر اسے سر بھی کر لیتا ہے جب کہ خوجی شوق کی بلندی اور ہمّت کی پستی میں ایک
ایسی خلیج پیدا کرتا ہے کہ اس کے خواب شیخ چلّی کے منصوبے بن کر رہ جاتے ہیں اور
وہ مضحکہ خیز نظر آنے لگتا ہے۔ سرشار بیک وقت آزاد کے رُوپ میں بھی اُبھرے
ہیں اور خوجی کے لباس میں بھی چنانچہ اُن کا خواب ایک ہی وقت میں سنجیدہ بھی ہے
اور غیر سنجیدہ بھی۔ نیز یہ ان کی اپنی زندگی کا عکس بھی ہے کہ ان کی دنیاوی زندگی ہمّتوں
کی پستی کی حکایت ہے اور اُن کا فن شوق کی بلندی کی داستان!

سرشار کے ہاں دو دنیاؤں کا سنگم بار بار نمودار ہوا ہے نہ صرف یہ کہ انہوں نے ایک
ایسے معاشرے کی عکاسی کی جو بجائے خود دو زمانوں کی گنگا جمنی کیفیات کا مرقع تھا
بلکہ انہوں نے اپنی شخصیت کے دو رُخوں کو بھی آزاد اور خوجی کے دو متضاد کرداروں
کی صورت میں پیش کیا۔ عام زندگی میں بھی وہ دو دنیاؤں کے باسی تھے۔ ایک شراب
نوشی، آوارگی اور بے اعتدالی کی زندگی تھی، دوسری فن کی وہ حیاتِ رنگ و بو

جس میں تمام تضادات ایک فنی اکائی میں ڈھل گئے تھے۔ البتہ سرشار کی تحریروں میں دو ایسے رجحانات ضرور ملتے ہیں جو ان کی شخصیت کے دو لخت ہونے ہی پر دال ہیں۔ یعنی اپنی بعض تصانیف میں وہ بالکل سنجیدہ ہیں اور بعض میں انھوں نے ظرافت سے کام لیا ہے (مثلاً قابلِ غور بات ہے کہ ان کے دو ناول۔ جام سرشار اور فسانۂ آزاد ایک ساتھ اودھ اخبار میں چھپتے رہے ان میں سے جام سرشار ایک سنجیدہ تخلیق ہے اور فسانۂ آزاد مزاحیہ! چنانچہ سنجیدہ تصانیف میں ان کے کردار کا وہ رُخ ابھرا ہے جو اصلاح پسند، ترقی کا دلدادہ اور قبیح رسوم کا مخالف ہے جب کہ دوسری تصانیف میں ان کے کردار کا وہ رُخ زیادہ نمایاں ہوا ہے جو بنیادی طور پر ہنسوڑ، مہم جُو اور مضحکہ خیز ہے۔ سرشار کی ساری ظرافت موخر الذکر تصانیف ہی میں اُبھری ہے اور عجیب بات یہ ہے کہ اسی کی بدولت سرشار کو مقبولیت اور شہرت بھی ملی ہے۔

سرشار کی ظرافت میں طنز کم اور مزاح زیادہ ہے مگر اس مزاح میں غالب کے مزاح کی سی کیفیت اور نزاکت موجود نہیں۔ یعنی اس میں وہ کیفیت پیدا نہیں ہوتی جو آنسو اور تبسم کے انضمام سے جنم لیتی ہے، اس کے برعکس یہ مزاح بلند بانگ اور تیز ہے۔ اور ایک ایسے قہقہے کا محرک ہے جو اپنی صدائے بازگشت سے لحہ بہ لحہ تیز تر ہوتا ہے۔ اس گونج میں گہرائی کا فقدان ہے لیکن اس کے وجود کا احساس فی الفور ہو جاتا ہے۔

سرشار کی تحریروں میں طنز نسبتاً کم ہے لیکن جب وہ لکھنؤ کے زوال پذیر معاشرے کی تصاویر پیش کرتے ہیں، نوابوں کی مکروہ عادات، چانڈو، افیون اور بٹیر بازی

کی طرف ان کے جھکاؤ۔ عام شہریوں کی اوہام پرستی، مذہب کے بجائے مذہبی رسوم کی پابندی میں ان کا استغراق، معلّمین کی جہالت، پیروں کی بداعمالی اور شاعروں اور بانکوں کے مخصوص اسلوب حیات پر سے پردہ اٹھاتے ہیں تو ان کی طنز فوراً محسوس ہونے لگتی ہے مگر اس طنز میں نشتریت کی کمی ہے اور وہ اصلاح کا فریضہ بخوبی سرانجام نہیں دے رہی۔ چنانچہ وہ اس میں زور پیدا کرنے کے لئے بعض اوقات تنقید اور تبصرے سے کام لینے لگتے ہیں اور یوں ناصح یا محتسب کا روپ دھار لیتے ہیں۔ اس سے ان کی طنز کی بے ساختگی مجروح ہوتی ہے نیز ان کی تحریر فنی اعتبار سے کمزور ہو جاتی ہے۔

طنز کی بہ نسبت سرشار کے ہاں مزاح کی فراوانی ہے۔ ہر چند وہ مزاح میں لطافت اور گہرائی پیدا نہیں کر سکے اور بعض اوقات تو ان کا مزاح پھکڑ پن کی سطح پر بھی اُتر آتا ہے۔ تاہم ان کے ہاں واقعہ سے پیدا ہونے والے مزاح کے متعدد نمونے ابھرے ہیں جن میں سے بعض خاصے اچھے ہیں۔ اسی طرح انہوں نے چند مزاحیہ کردار پیش کرنے کی بھی کوشش کی ہے۔ چنانچہ خوجی، نواب، کھوسٹ شوہر، زرد پوش مہراج بلّی اور دو جیوں دوسرے افراد اپنی فطری ناہمواریوں کے باعث مزاحیہ کردار کے بہت قریب جا پہنچے ہیں لیکن سرشار کی مزاح نگاری میں یہ عیب ضرور ہے کہ ان کے ہاں جگہ جگہ واقعہ کے بجائے "عملی مذاق" سے مزاح پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے چنانچہ خوجی جو اُن کی ظرافت کا سب سے بڑا معاون ہے۔ قدم قدم پر عملی مذاق سے دوچار ہوتا اور اپنی فطری ناہمواری کے بجائے اپنے مسخرہ پن سے ہنسانے کی کوشش کرتا نظر آتا ہے۔ دراصل عملی مذاق سے پیدا ہونے والا مزاح لفظی بازیگری سے جنم لینے والے مزاح کی طرح کسی بلند معیار کا حامل نہیں ہوتا۔ اور اسی لئے جب

سرشار عملی مذاق سے کام لیتے ہیں تو ان کا مزاح جاذبیت اور کشش سے دست کش ہونے لگتا ہے۔

سرشار نے مزاح پیدا کرنے کے لئے کردار، واقعہ، اور عملی مذاق — ان سب سے کام لیا ہے لیکن بحیثیت مجموعی ان کی ظرافت۔ فقرہ بازی اور بذلہ سنجی ہی سے عبارت ہے۔ ہر چند سرشار ایک تعلیم یافتہ اور حساس انسان تھے اور قدیم کی بہ نسبت جدید سے زیادہ متاثر تھے۔ تاہم وہ قدیم لکھنوی تہذیب کی پیداوار بھی تھے۔ اس لئے ان کا ذوقِ مزاح بھی لکھنوی تہذیب ہی کی دین تھا۔ وہ لکھنوی تہذیب جو رسم، جسم اور لفظ کی تہذیب تھی اور جس کے مزاح میں لفظی بازیگری کا عنصر ہی سب سے زیادہ تھا۔ ضلع جگت، پھبتی، حاضر جوابی، ٹھٹھول۔ یہ سب بنیادی طور پر لفظی بازیگری ہی کے کرشمے ہیں اور یہ لکھنوی تہذیب کے رگ و ریشہ میں پوری طرح سرایت کر چکے تھے۔ بعض لوگوں نے اس میں ایسی تُک بندی بھی دریافت کی ہے جس کی کوئی تُک نہ تھی مگر جو اہلِ لکھنؤ کی ذہانت کا کرشمہ ضرور تھی۔ اس سے یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ شاید یہ تک بندی مزاح کے نقطۂ نظر سے بھی اہمیت کی حامل ہے مگر ایسا ہرگز نہیں ہے۔ وہ تحریر جو ضلع جگت، ٹھٹھول، پھبتی، رعایتِ لفظی اور قافیہ پیمائی کی اساس پر استوار ہو۔ نہ صرف اپنے اطلاق میں محدود اور اثر میں رقیق ہوتی ہے بلکہ مزاح کی کھُلی کھلی کیفیت سے غیر متعلق ہونے کے باعث شخصیت کی کشادگی کو بھی خود میں سمو نہیں سکتی۔ چنانچہ اس قسم کی تحریر سے پیدا ہونے والا مزاح بھی معیار کے اعتبار سے بلند نہیں ہوتا۔ سرشار اسی لکھنؤ کی پیداوار تھے جو لفظی مزاح پر جان دیتا تھا۔ چنانچہ انہوں نے اپنی تحریروں میں زیادہ تر مزاح کی ایک ایسی "جنس" کو پیش

کیا جو حد درجہ محدود، گھٹی ہوئی اور بے اثر تھی ممکن ہے لکھنؤ کی تہذیب سے وابستہ افراد کو اس میں کچھ لطف ملتا ہو لیکن ادب کی وسیع تر دنیا میں جو زمانی اور مکانی حدود کے تابع نہیں، اس کی کشش اور جاذبیت ہمیشہ محلِ نظر قرار پائے گی۔

دراصل سرشار کی تحریروں کی اہم ترین خصوصیت ظرافت نہیں بلکہ اسٹائل ہے اور اسٹائل شخصیت کا عکاس ہوتا ہے۔ اس کلیہ کی روشنی میں دیکھیں تو محسوس ہوتا ہے کہ سرشار کی شخصیت کس قدر جاذبِ نظر اور رنگا رنگ تھی۔ وہ کس سیدھی لکیر پر گامزن ہو کر کسی خاص منزل تک پہنچنے کی دُھن میں نہیں تھے بلکہ کارزارِ حیات میں ایک سیاح کی طرح مصروفِ خرام تھے جہاں منظرِ دل موہ لینے والا دکھائی دیا وہاں رُک گئے جہاں دل نہ لگا وہاں سے چل دیئے۔ سیر بینی کے اس انداز نے جو پھول پھول سے رس کشید کرنے کے مترادف تھا، ان کے اسٹائل میں بھی بلا کی جاذبیت پیدا کر دی پھر ان کا مشاہدہ بہت تیز اور یادداشت بہت توانا تھی اس لئے جو کچھ انہوں نے دیکھا یا سُنا، وہ اپنے لوچیلے پن، اپنی کرخت چھال کو تج کر نہایت آہنگی کے ساتھ ان کے اسٹائل کی بُنت میں شامل ہو گیا۔ نتیجہ یہ ہے کہ سرشار منظر کشی کے باب میں اپنا جواب نہیں رکھتے۔ میلوں، ٹھیلوں، شادی غمی کی تقاریب، دربار کی مجالس اور سرائے کی فضا' ہر موقعہ پر انہوں نے نہ صرف اپنی باریک بینی بلکہ چرب زبانی کا بھی نہایت عمدہ مظاہرہ کیا اور خلقِ خدا کو اس کے واقعی مناظر میں بڑی خوبصورتی سے پیش کیا۔ تاہم وہ سرور نہیں تھے کہ محض تصویر کشی تک خود کو محدود رکھتے۔ سرور کے مناظر میں گلیاں، بازار، شہر اور قصبے اپنی تمام تر اشیاء اور باسیوں کے ساتھ ابھرتے تو ہیں لیکن یوں لگتا ہے جیسے اشیاء محض چُن دی گئی ہوں اور باسی ایک جادو کی نگری میں پتھر کے بُت بنے کھڑے

ہوں۔ دوسری طرف سرشار کے پیش کردہ مناظر میں زندگی اور حرکت کا احساس ہوتا ہے اور یوں لگتا ہے جیسے ان کے کردار ایک دوسرے سے متصادم ہو کر اپنی اپنی حیثیت کو منوانے کی سعی میں مبتلا ہوں۔ نتیجہ ظاہر ہے کہ سرور نے گویا ایک کیمرے کی مدد سے اپنے ماحول کی ایک تصویر کھینچ لی جس میں ہر شے اور ہر فرد کاغذ پہ ہمیشہ ہمیشہ کے لئے رکا کھڑا ہے جب کہ دوسری طرف سرشار نے ایک ایسا آئینہ پیش کیا جس میں ان کا سارے کا سارا ماحول اور زمانہ۔ جیتا جاگتا چلتا پھرتا اور روتا ہنستا زمانہ اپنے پورے تناظر کے ساتھ عکس ریز ہے۔ سرشار کے اس طریقِ کار میں ان کی اپنی شخصیت کی سیمابی کیفیتوں کا بھی ہاتھ تھا۔ اُن کی تحویل میں زمانے کی تڑپ اور ماحول کی ہماہمی اور بے قراری کو گرفت میں لینے کے لئے ایک ویسی ہی بے قرار اور شوریدہ سر شخصیت بھی تھی۔ یہ شخصیت جب اسٹائل میں ڈھل کر سامنے آئی تو لکھنوی تہذیب کے سارے خدوخال کو نفظ کے نازک پیمانے میں سمیٹتی چلی گئی۔

ادب اور جنس کا مسئلہ

ادب اور جنس کا موضوع اس قدر متنوع اور ہشت پہلو ہے کہ ایک مختصر سے مضمون میں اس کا پوری طرح احاطہ کرنا ممکن نہیں۔ لہٰذا میں اس موضوع کے صرف دو پہلوؤں کے بارے میں کچھ گزارشات پیش کروں گا۔

اوّل یہ کہ ادب کی تخلیق میں جنسی جذبہ کس طرح اور کس حد تک صرف ہوتا ہے؛

دوم یہ کہ ادب میں "جنس" کی بطور موضوع کس حد تک گنجائش ہے؛

پہلے سوال کے جواب میں مجھے یہ کہنا ہے کہ جنسی جذبہ زندگی کے تنوع اور تسلسل کے لئے ناگزیر ہے، کسی نہ کسی صورت میں پودوں، حیوانوں پرندوں اور انسانوں میں ہمیشہ موجود ہوتا ہے۔ اگر یہ جذبہ موجود نہ ہوتا تو زندگی اپنی ابتدائی سادہ صورت سے آگے بڑھ ہی نہ سکتی۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ جب سے جنسی جذبہ معرض وجود میں آیا ہے وہ محض ایک ہی مخصوص انداز کا حامل نہیں رہا بلکہ زندگی کے مختلف مظاہر میں مختلف پیرائے اختیار کرتا چلا گیا ہے مثلاً پودوں میں "جنس" زیادہ تر لامسہ کو بروئے کار لائی ہے اور حیوانوں میں لامسہ کے علاوہ شامہ اور سامعہ کو بھی۔ انسان کے ہاں اس نے باقی حیات

سے بھی فائدہ اٹھایا ہے مگر اس کا زیادہ جھکاؤ باصرہ کی طرف ہے۔ اب اس مسئلہ کو ایک اور زاویئے سے دیکھئے۔ لامسہ کا میدانِ عمل بہت محدود ہے۔ یہاں تک کہ وہ طالب و مطلوب کی درمیانی خلیج کی بھی متحمل نہیں ہو سکتی۔ شاما کا دائرہ کار اس سے زیادہ وسیع ہے کہ اس کو بروئے کار لانے کے بعد جنسی جذبے کا دائرہ بھی وسیع ہو جاتا ہے۔ شامہ کا میدانِ عمل اس سے بھی زیادہ وسیع ہے۔ باصرہ کی لپک نہ صرف جنسی جذبے کی زد (RANGE) کو مزید بڑھا دیتی ہے بلکہ اس کی نوعیت تبدیل کرنے پہ بھی قادر ہے۔ وہ یوں کہ باصرہ کے ذریعہ جنسی جذبہ لذّت کے حصول سے صرفِ نظر کر کے حسن کے ادراک کی طرف مائل ہو جاتا ہے۔ یہ حسن محض محبوب کے سراپا میں فطرت کے حسن ہی کا عکس نہیں — جیسے مثلاً محبوب کی چال میں غزال کا خرام اور اس کے عارض کی دمک میں گلاب کا رنگ وغیرہ بلکہ فطرت کے حسن میں محبوب کے جسم کے خطوط کا پرتو بھی ہے جیسے وادی کی باہیں، شفق کا عارض، سبزہ کا گداز، بادل کا آنچل اور چاند کا چہرہ وغیرہ۔ محبوب کے جسم کو فطرت کے حوالے سے جانچنے یا فطرت کو محبوب کے جسم کے حوالے سے پہچاننے کی یہ روش جنسی جذبے کی قلب ماہیت ہی کی ایک صورت ہے

مگر جنسی جذبہ اپنی کثیفت، بوجھل، دم رکنے والی حیثیت میں ادب کا جزو نہیں بن سکتا۔ ایسی صورت میں یہ جذبہ اس قدر اندھا، بہرا اور براہِ راست ہوتا ہے کہ جسم کے بندی خانے سے باہر آ کر خیال کی کائنات میں داخل ہونے کی صلاحیت ہی اس میں موجود نہیں ہوتی۔ ادب میں صرف ہونے کے لئے جنسی جذبے کا لطیف اور سبکسار ہونا نہایت ضروری ہے اور یہ بات جبھی ممکن ہے کہ طالب اور مطلوب کا درمیانی فاصلہ کم از کم اتنا ضرور ہو کہ اسے طے کرنے کے لئے جذبے کو زقند لگانی پڑے۔ اگر یہ فاصلہ

موجود ہی نہیں ہوگا تو جنسی جذبہ برقی رَو کی طرح بآسانی ایک تار سے دوسرے تار میں منتقل ہو جائے گا اور اسے زقند لگانے کے لئے اپنے بوجھ سے دست کش ہونے کی ضرورت ہی نہیں پڑے گی مگر جب درمیان میں فاصلہ حائل ہو تو پھر جنسی جذبہ مجبور ہے کہ باصرہ ایسی حِس کو بروئے کار لائے جس کی زد (RANGE) نہایت وسیع ہے اور یوں خود کو ثقالت اور بوجھ سے نجات دلانے میں کامیابی حاصل کرے۔ چنانچہ حُسن کا ادراک بجائے خود فاصلے کا رہینِ منّت ہے۔ زیادہ قریب سے تو اپنا چہرہ بھی بھیانک نظر آتا ہے یا شاید نظر ہی نہیں آتا۔ واقعہ یہ ہے کہ انسان کے ہاں حُسن کا شعور صرف اس لئے ممکن ہوا کہ اس نے جنسی جذبہ کو بصری علامتوں میں ڈھال کر اس کی زد کو وسیع کر دیا۔ چنانچہ اب محبوب کا جسم پوری فطرت پر حاوی ہو گیا اور خود محبوب کے جسم میں فطرت کی جملہ قوسیں، خطوط اور رنگ سمٹ آئے۔ مراد یہ نہیں کہ جنسی جذبہ ادبی تخلیق میں صَرف ہونے کی صورت میں خود کو لمس یا خوشبو وغیرہ سے بیگانہ کر دیتا ہے بلکہ یہ حقیقت ہے کہ وہ اس ترسیل میں جملہ حسیات کو بروئے کار لاتا ہے۔ چنانچہ ادب پارے میں لمس، خوشبو اور آواز وغیرہ کی بھی قلب ماہئیت ہو جاتی ہے۔ تاہم چونکہ انسان کے ہاں باصرہ کا عمل دخل نسبتًا زیادہ ہے۔ اس لئے جب کوئی ادب پارہ حسن کا احاطہ کرتا ہے تو اس میں محبوب کے ہمین نقش کی تصویر، لمس، خوشبو اور آواز کے مقابلے میں نسبتًا زیادہ اجاگر ہوتی ہے شاید اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ انسان کے ہاں EYE-BRAIN کی نمود اور ترقی نے اس کے جنسی جذبے کی بصری صلاحیت کو زیادہ توانا کر دیا ہے۔ چنانچہ جب یہ جذبہ ادب میں منتقل ہوتا ہے تو زیادہ تر بصری علامات ہی میں خود کو ڈھال کر ایسا کرتا ہے۔ مگر چونکہ ادب تخلیق کار کی پوری ذات کا عکس ہے لہٰذا جس ادیب کے ہاں جنسی جذبہ

محض بصری نہ ہو — بلکہ جملہ حسیات سے وابستہ نظر آئے۔ اس کی تخلیق میں بھی دوسروں کی نسبت زیادہ توانائی اور کاٹ نظر آئے گی مگر میں پھر اس بات پر زور دوں گا کہ جنسی جذبہ اپنی کثیف صورت میں تخلیق کا جزو نہیں بنتا بلکہ ارفع اور سبکسار ہو کر ایسا کرتا ہے اور اپنے اس عمل میں بوجھل دم رکھنے والے عناصر کو لطیف کیفیات میں ڈھال دیتا ہے مثلاً جسم بربناب یا انگارے میں اور اس کی خوشبو نافے یا گلاب کی خوشبو میں تبدیل ہو جاتی ہے اور اس کے خطوط اور زاویے فطرت کے انگنت مظاہر میں اپنی مماثلت تلاش کرنے لگتے ہیں۔

فن کی توضیح کے سلسلے میں لن لیوٹانگ نے ایک مزیدار بات کہی ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ جب کوئی فاختہ اپنی ترنگ میں درخت کی شاخ سے اڑ کر آسمان کی طرف جاتی ہے اور پھر اپنے پروں کو کھول کر ایک قوس سی بناتی ہوئی واپس کسی دوسرے درخت پر آ بیٹھتی ہے تو دراصل فن کے طریق کار ہی کا مظاہرہ کرتی ہے کیونکہ جو قوس فاختہ کی پرواز میں ہے وہی فن پارے کی لپک میں بھی ہے۔ اس پر مجھے صرف یہ اضافہ کرنا ہے کہ فاختہ جس قوس کو وجود میں لاتی ہے یا فن پارہ جس قوس کو جنم دیتا ہے وہ ہمیں اس لئے بھی اچھی لگتی ہے کہ اس کا نہایت گہرا تعلق جنسی جذبے کی طلب سے ہے۔ یہ جنسی جذبہ فن پارے کی تکمیل یافتہ صورت ہی میں نہیں بلکہ اس کے اجزاء میں بھی خود کو سمو دیتا ہے۔ چنانچہ فن پارے میں جو تشبیہیں یا استعارے استعمال ہوتے ہیں ان کی توانائی اور زرخیزی بھی زیادہ تر اس بات ہی کی تابع ہوتی ہے کہ وہ کسی حد تک ایسی تصویریں بناتے ہیں جن کا تعلق بالواسطہ جنسی جذبے کی سیرابی سے ہے۔ ویسے دلچسپ بات یہ ہے کہ ایسی جو تصویر جنسی جذبے کو براہِ راست مس کرتی ہے۔ فنی طور پر اس تصویر سے کم تر ہوتی ہے

جو جنسی جذبے کو سبکسار، لطیف اور ارفع ہونے پر مائل کرتی ہے اور جس کا بظاہر جنسی جذبے
سے کوئی تعلق دکھائی نہیں دیتا۔

واضح رہے کہ میں اس بات کا مؤید ہرگز نہیں ہوں کہ ادب محض جذبے کے
اظہار کی ایک صورت ہے کیوں کہ ادب میں جنسی جذبے کے علاوہ بھی بہت کچھ شامل
ہوتا ہے۔ مثلاً اس میں ایک ایسی پُراسرار قوت کا جزو بھی موجود ہے جسے نشان زد
تو نہیں کیا جا سکتا مگر جس کی موجودگی کا احساس بہت سے مفکرین کو بار بار ہوا ہے۔ برگساں
نے اس پُراسرار قوت کو ELAN VITAL کا نام دیا ہے یُنگ نے اسے PSYCHIC
ENERGY کہا ہے، ہیگل نے اسے WELTG EIST کا نام دیا ہے۔ مارکس نے
اسے KLASSEN KAMPH کہہ کر پکارا ہے اور کانٹ نے اسے THING IN ITSELF
کہا ہے۔ البتہ یہ کہنا غلط نہیں کہ جہاں تک تخلیق کے جسم کا تعلق ہے اس پر ہمیشہ جنسی جذبے کا تسلط نسبتاً
زیادہ رہا ہے۔ وجہ یہ کہ جنسی جذبے کا نہایت گہرا تعلق ہماری پانچوں حسیات سے ہے اور یہی حسیات ادب کی تخلیق
میں بھی استعمال ہوتی ہیں۔ لہٰذا جب وہ ادب کی تخلیق میں کام کر رہی ہوتی ہیں تو جنسی جذبہ انہیں
کے ذریعہ ادب میں بھی منتقل ہو جاتا ہے اور ادب کے جسم کی تعمیر کرنے لگتا ہے۔ مگر
میں پھر یہ عرض کروں گا کہ اگر ادبی تخلیق کا جسم جنسی جذبے کی گرانبار اور کثیف صورت کو خود
میں سمونے کا اہتمام کرے تو اس کا فنی معیار بلند نہیں ہو سکے گا۔ دوسری طرف جب جنسی
جذبہ علامتی روپ اختیار کر کے تخلیق میں صرف ہوگا تو تخلیق کی جاذبیت اور توانائی
میں اضافے کا باعث ثابت ہوگا۔

اور اب دوسرا سوال! یعنی یہ کہ ادب میں جنس کی بطور موضوع کس حد تک گنجائش ہے؟
یہ ایک نہایت نزاعی سوال ہے اور اس کے جملہ پہلوؤں کو مضامین اور اخبارات میں متعدد

بار زیرِ بحث لایا جا چکا ہے۔ ایک طبقہ ادب میں جنس کو بطور موضوع شامل کرنے پر بضد ہے اور اس سلسلے میں ہر قسم کی نکتہ چینی یا احتساب کو آزادیٔ اظہار پر قدغن لگانے کے مترادف قرار دیتا ہے۔ دوسرا طبقہ اخلاقی قدروں کو بے راہروی اور جنسی اشتعال انگیزی سے محفوظ رکھنے کا داعی ہے اور اس سلسلے میں احتساب کو ضروری سمجھتا ہے۔ غرضیکہ ادب میں جنس کو بطور موضوع شامل کرنے کے سوال پر ایک عجیب سا ہنگامہ برپا ہے۔

اس بحث کو آگے بڑھانے سے پہلے یہ ضروری ہے کہ عریانی اور فحاشی میں حدِ فاصل قائم کر لی جائے۔ عریانی فطرت کا عطیہ ہے جب کہ فحاشی انسان کی اپنی پیدا کردہ ہے۔ عریانی، باغِ بہشت کے مکینوں کو بطور تحفہ عطا ہوئی لیکن فحاشی کے شجرِ ممنوعہ کو انہوں نے اپنی مرضی سے انتخاب کیا۔ عجیب بات ہے کہ بیشتر جانوروں اور پرندوں کو فطرت نے لباس سے نوازا ہے جب کہ انسان کو ننگا رکھنے پر اصرار کیا ہے مگر یہ ننگا پن انسان کے لئے ایک نعمتِ خداوندی بھی ثابت ہوا ہے کیونکہ علم الانسان کے ماہرین کے مطابق اگر انسان ننگا نہ ہوتا تو اُس کا دماغ کبھی اس قدر ترقّی کر کے جانوروں کے دماغ پر سبقت حاصل نہ کر سکتا۔ وجہ انہوں نے یہ بیان کی ہے کہ ننگا جسم زیادہ حساس (SENSITIVE) ہوتا ہے اور معمولی سی خارجی تحریک یا لمس بھی اسے متاثر کر دیتا ہے۔ پھر جب جسم کا کوئی حصّہ متاثر ہوتا ہے تو عصبی نظام اس کی خبر فی الفور دماغ کو بھجوا دیتا ہے۔ چنانچہ جب انسان کے ننگے جسم نے لاکھوں برس تک اپنی زود حسی کے باعث دماغ کو خبروں کے ایک لامتناہی سلسلے کی آماجگاہ بنائے رکھا تو قدرتی طور پر انسانی دماغ کے سیکرٹریٹ میں بھی توسیع کی ضرورت محسوس ہوئی اور یوں لاتعداد شعبے بالخصوص یادداشتوں کو تصویری فائلوں کی صورت میں محفوظ کرنے کے شعبے معرضِ وجود میں آ گئے جن کے باعث دماغ

میں ماضی اور مستقبل کے ابعاد بھی شامل ہوتے چلے گئے مگر یہ تو ایک جملہ معترضہ تھا۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ عریانی فطرت کا عطیہ ہے اور اس لئے جب فن اس عطیے کو سمیٹتا ہے تو فنی ارتقاء کے عمل کو سامنے لاتا ہے۔ اجنتا ایلورا کی تصویریں یا مغربی مصوروں اور مجسمہ سازوں کے فن کے نمونے اس کے ثبوت میں پیش کئے جا سکتے ہیں جب کہ دوسری طرف ہندوؤں کے ہاں معتقی کی روایت کا وہ حصہ جس کے تحت جنوبی ہندوستان کے مندروں کی دیواروں پر جنسی اتصال کے مناظر پیش ہوئے ہیں، فحاشی کے تحت آتا ہے۔ عریانی جب فن میں ڈھل کر ایک انوکھی لطافت اور ملائمت کی حامل بنتی ہے تو جنسی جذبے کی تہذیب کے عمل کو دہ چند کر دیتی ہے۔ دوسری طرف فحاشی ہزار لبادوں کے باوجود جنسی جذبے کو مشتعل کرتی ہے اور اسے زقند لگانے یا فاختہ کی طرح قوس میں پرواز کرنے کے عمل سے منع کر کے براہِ راست جسم سے لطف اندوز ہونے کے عمل پر اُکساتی ہے۔ عام زندگی میں دیکھئے کہ کسی دریا کے کنارے غسل کرتی ہوئی کوئی دوشیزہ عریاں تو کہلا سکتی ہے فحش ہرگز نہیں۔ مگر بھرے بازار سے گزرتی ہوئی کوئی چلبلی حسینہ، اپنے بھاری لبادے کے باوجود فحاشی کا نمونہ ثابت ہو سکتی ہے۔ لہٰذا فن کے ضمن میں اس بات کو ملحوظ رکھنا نہایت ضروری ہے کہ کسی فن پارے میں عریانی کا عنصر کہاں تک اپنی لطافت اور رفعت کو قائم رکھ سکا ہے اور کس مقام پر عریانی نے اپنی معصومیت اور تقدس کو تج کر فحاشی کے میدان میں قدم رکھ لیا ہے؟ یہ سوال کہ فحاشی، اخلاق اور قانون کے نقطۂ نظر سے کسی حد تک گردن زدنی ہے۔ میرا موضوع ہرگز نہیں، وجہ یہ کہ اخلاقی قدریں اور قوانین زمان و مکان کی تبدیلیوں کے ساتھ بدلتے رہتے ہیں۔ مجھے فحاشی پر یا فحاشی کی زد پہ آئی ہوئی عریانی پر اعتراض فن کے نقطۂ نظر سے ہے۔ کیوں کہ جب کوئی ادب پارہ جنسی

جذبے کی براہِ راست سیرابی کا اہتمام کرتا ہے تو دراصل جنسی جذبے کی تہذیب کے عمل کو روکتا ہے اور فن سے توس کو منہا کرتا ہے۔ اس بات کی توضیح اردو افسانے کے حوالے سے بآسانی ہو سکتی ہے۔ آج سے کافی عرصہ پہلے عصمت چغتائی نے "لحاف" اور منٹو نے "ٹھنڈا گوشت" لکھا۔ دونوں پر فحاشی کے الزام میں مقدمے چلائے گئے۔ اس زمانے میں ابھی اردو افسانے میں فحاشی کی ابتدا ہی ہوئی تھی۔ اس لئے نوجوان طبقے کو ان افسانوں نے چونکا دیا۔ دوسری طرف ہمارے ناقدین نے ان افسانوں کے مصنفین کو آزادی کے اظہار کے نام پر مبارکباد تک پیش کر دی مگر آج پل کے نیچے سے بہت سا پانی بہہ چکا ہے۔ فحاشی کے جس عنصر نے آج سے کافی عرصہ پہلے ہمارے ناقدین کو چونکا دیا تھا وہ آج کی بے پناہ جنسی اشتعال انگیزی کے موسم میں محض بچوں کا کھیل نظر آتا ہے۔ مراد یہ کہ آج مغرب سے آنے والی اخلاق باختگی کی رو نے فلم، بلیو فلم، ناول اور افسانے وغیرہ کے ذریعہ فحاشی کی حدود کو اس قدر پھیلا دیا ہے اور اس میں اتنی تیزی اور تندی پیدا کر دی ہے کہ اب "لحاف" یا "ٹھنڈا گوشت" ایسے افسانے اس سلسلے کی محض چند مبتدیانہ کاوشیں دکھائی دیتے ہیں۔ لہٰذا اب حل طلب سوال صرف یہ رہ جاتا ہے کہ یہ افسانے فن کے میزان پر کس حد تک پورا اترتے ہیں مگر جب فن کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو یہاں بھی ہمیں مایوسی کا سامنا کرنا پڑتا ہے کیوں کہ یہ افسانے کسی طور بھی فن کے اعلیٰ نمونوں میں شامل نہیں کئے جا سکتے۔ یہ مثال میرے اس مؤقف کو سہارا دیتی ہے کہ عام لوگوں کے لئے افسانے میں فحاشی کا عنصر اس وقت تک ہی جاذبِ نگاہ ہے جب تک فحاشی کا فیشن تبدیل نہیں ہو جاتا یا فحاشی مزید "فحش" نہیں ہو جاتی۔ لہٰذا کیا افسانے کو کسی ایسی اساس (مثلاً فحاشی) پر استوار کرنا جو ریت کی دیوار

سے زیادہ اہمیت نہ رکھتی ہو، خطرہ مول لینے کے مترادف نہیں کیونکہ آخری فیصلہ تو بہر حال فن کے نقطۂ نظر ہی سے صادر ہوتا ہے۔

آج اردو ادب ہی میں نہیں دنیا کی دوسری زبانوں کے ادب میں بھی جنس کو بطور موضوع پیش کرنے کی روش عام ہو چکی ہے۔ جہاں تک ادب کا تعلق ہے اس کے لئے کوئی موضوع بھی نامناسب نہیں مگر وہ اس بات کا تقاضا ضرور کرتا ہے کہ جب کوئی موضوع ادب میں داخل ہو تو اپنا پرانا بوجھل لبادہ اتار کر آئے ورنہ فن پارہ اسے قبول کرنے کے لئے تیار نہ ہوگا۔ بالکل جیسے انسانی جسم میں غلط قسم کا خون داخل کیا جائے تو وہ اسے قبول نہیں کرتا مگر دوسری طرف صورت یہ ہے کہ بیسویں صدی نے انسان کو جنسی طور پر مشتعل کر دیا ہے اور اس اشتعال انگیزی میں اس کی بصری صلاحیت نے خاص طور پر ایک اہم حصّہ لیا ہے۔ انسان کی بصری صلاحیت بیک وقت ایک نعمت بھی ہے اور المیہ بھی! نعمت یوں کہ بصری قوّت اسے نہ صرف اشیاء کو فاصلے سے گرفت میں لینے اور یوں ایک وسیع تناظر کا احاطہ کرنے کے قابل بناتی ہے بلکہ انسان کے تخیل کو مہمیز لگا کر اس کی زد کو وسیع بھی کر دیتی ہے۔ اس حد تک کہ وہ پوری کائنات کا احاطہ کرنے کی طرف مائل ہو جاتا ہے۔ المیہ یوں کہ باصرہ کی فوری تسکین کے ذرائع میسر ہونے کے بعد انسانی تخیل کی کارکردگی کم ہونے لگتی ہے۔ مثال کے طور پر فلم کی آمد نے انسان کے تخیل کے راستے میں رکاوٹ سی کھڑی کر دی ہے جب پردۂ فلم پر کوئی متحرک تصویر آتی ہے تو ناظر کو اس بات کی فرصت ہی نہیں دیتی کہ وہ اس سے پیدا ہونے والے تلازمات کا ساتھ دے سکے۔ بلکہ یہ کہنا چاہیئے کہ فلم ناظر کو اس طور گرفت میں لے لیتی ہے جیسے شمع پروانے کو! اور وہ اس کے گرد ایک پابجولاں قیدی کی طرح طواف کرنے لگتا ہے۔

نتیجہ یہ ہے کہ فلم خود ہی فلم بین کو ساری تفاصیل دکھانے کا اہتمام کرتی ہے اور اس کے تخیل کو متحرک ہونے کی اجازت تک نہیں دیتی۔ جنسی موضوعات کے سلسلے میں اس کا نتیجہ یہ نکلا ہے کہ فلم بینی، تخیل آفرینی کے بجائے ذہنی لذت کوشی کی صورت اختیار کر گئی ہے اور یوں جنسی جذبے کی براہِ راست تسکین کے مواقع مہیا کر رہی ہے اگر کوئی ادب پارہ خود کو فلم کی اس سطح تک محدود کرنے اور اُس اشاراتی یا علاماتی انداز کو اختیار کرنے کے بجائے جو تخیل سے ہمیشہ وابستہ رہا ہے، جنسی واقعہ کو اس کی صاف اور سپاٹ صورت میں پیش کرنے لگے تو اس کی حیثیت بھی ذہنی لذت کوشی سے مختلف نہ ہوگی۔ آج آزادیٔ اظہار کے نام پر ادب میں جنس کا موضوع جس سپاٹ اور براہِ راست انداز میں داخل ہوا ہے۔ وہ فن کے تقاضوں کی صریحاً نفی ہے۔ مگر چونکہ بیسویں صدی میں جنسی موضوعات سے بصری طور پر لطف اندوز ہونے کا رجحان روز افزوں ہے۔ اس لئے ادب نے بھی فلم کی طرح جنسی مناظر کی فوٹوگرافی کا منصب اپنا لیا ہے نہ کہ تخیل آفرینی کا جو اس کا اصل منصب تھا۔ اس کا ایک کاروباری پہلو بھی ہے۔ جس شے کی طلب ہوگی اس کی رسد بھی اسی نسبت سے ہوگی۔ بصری لذت کی طلب نے ادیب کو بھی فحش تصویریں پیش کرنے پر مائل کر دیا ہے تاکہ فوری طور پر لوگوں کو ان کی طرف متوجہ کیا جا سکے۔ مالی فائدہ بھی ہو اور خود اس کے لئے ذہنی لذت کوشی کا سامان بھی مہیا ہو جائے۔ لہٰذا جب میں یہ کہتا ہوں کہ عریانی اور فحاشی میں حدِ فاصل قائم ہونی چاہیئے۔ نیز یہ کہ ادب کے لئے جنس بطور موضوع ٹیبو TABOO نہیں وہاں مجھے اس بات پر بھی اصرار ہے کہ جب ادب فلم یا فوٹوگرافی کی سطح پر اتر کر حقیقت نگاری اور آزادیٔ اظہار کے نام پر محض جنسی

لذت کے حصول کی طرف مائل ہوتا ہے تو اُس منصب سے دستبردار ہوتا ہے جو
تخیل آفرینی اور معنی خیزی کی بنیاد پہ ہمیشہ سے قائم رہا ہے۔

ادب اور سیاست

بیسویں صدی ایک شدید قسم کے سیاسی ہیجان کی صدی ہے۔ آج ساری دنیا تین واضح گروہوں میں بٹ چکی ہے۔ ایک گروہ استحصال، معاشی ستم اور عدم مساوات کو قطعی طور پر ملیامیٹ کر کے ایک ایسے بے جماعت معاشرے کی تشکیل کے لئے کوشاں ہے جس میں فرد کو کھل کھیلنے کا کوئی موقعہ نہ مل سکے۔ دوسرا گروہ فرد کے راستے میں کوئی بند نہیں باندھتا اور اُسے دوسرے افراد کی بہ نسبت زیادہ طاقت ور بن جانے کی کھلی چھٹی دیتا ہے۔ تیسرے گروہ کا منتہا ایک ایسا نظامِ حیات ہے جس میں فرد اور معاشرے کا ایک متوازن رشتہ وجود میں آئے۔ ایک ایسا رشتہ کہ نہ تو فرد معاشرے پر غالب آ کر آمریت کا مظاہرہ کرنے لگے اور نہ معاشرہ فرد کو ہڑپ کر کے تالیاں بجانے لگے یہ گروہ جمہوریت اور سوشلزم کا داعی ہے اور معاشرے کی ترقی کے لئے ایک آزاد فضا کی تشکیل پر زور دیتا ہے۔

یہ سوال کہ ایک ادیب ان میں سے کس گروہ کا ساتھ دے۔ موجودہ بحث سے خارج ہے۔ ایسے ادیب بھی ہو گزرے ہیں جنہوں نے فوق البشر کے تصور کی ترویج

کی اور ایسے بھی جنہوں نے خاک میں خاک ہو جانے کے مسلک کو اختیار کیا لیکن چونکہ تخلیقِ ادب کا عمل بجائے خود تزکیۂ نفس کی صورت ہے اس لئے ایک سچا فن کار اپنی نظریاتی ترجیحات اور شخصی زندگی کی کوتاہیوں کے باوجود جب ادب تخلیق کرتا ہے تو ہمیشہ ایک اعلیٰ انسانی آدرش ہی اظہار کرتا ہے۔ جو ادبا، ببانگِ دہل اس بات کا اعلان فرماتے ہیں کہ انہوں نے انسان دوستی کے لئے اپنی زندگی وقف کردی ہے، ایک ایسے وصف کو اپنے لئے مختص کرتے ہیں جو ادیب برادری کا مشترکہ سرمایہ ہے۔ اگر کوئی شخص واقعتاً ادیب ہے تو وہ اپنی تخلیقات میں انسان دشمنی کی سفارش کس طرح کرسکتا ہے اور اعلیٰ انسانی قدروں سے کیوں کر منہ موڑ سکتا ہے؟ جہاں تک ادیب کا تعلق ہے اس کے اچھے سماجی اعمال بھی اس کی انسان دوستی کو ثابت کرنے کے لئے کافی نہیں۔ انسان دوستی تو ادیب کی تخلیقات سے ثابت ہونی چاہیئے۔ نعرے لگانے سے بلاوجہ دوسروں کے دلوں میں شکوک وشبہات پیدا ہوتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ اعلیٰ ادب نہ صرف تزکیۂ باطن کا ایک کرشمہ ہے بلکہ قاری کے جذباتی تشنج کو رفع کرکے اُسے ایک بہتر انسانی سطح پر لانے کا باعث بھی ہے۔ سو اگر ادب کا منتہائے مقصود ہی تہذیبِ ذات ہے اور اچھا ادب کسی طور بھی انسان دشمنی کا موقف اختیار نہیں کرتا تو پھر کسی ادیب کا زبانی کلامی اپنی انسان دوستی کا اعلان کرنا یا اپنی تخلیقات کو انسان دوستی کے مصنوعی نعروں سے مزین کرنا کہاں تک جائز ہے؟ ادب کے لئے اوّلین شرط یہ ہے کہ وہ ادب ہو۔ بصورتِ دیگر چاہے اس میں انسان دوستی ایسے ہزار نعرے ہی کیوں نہ سمو دیئے جائیں۔ وہ کبھی تاثر اور نتیجے کے اعتبار سے اعلیٰ انسانی آدرش کا داعی ثابت نہیں ہوسکتا۔

تو پھر قصہ کیا ہے؟ قصّہ دراصل یہ ہے کہ بیسویں صدی سے قبل ادب کی کارکردگی کے بارے میں اکثر لوگ متفق الخیال تھے۔ اس زمانے میں ادب اپنی منزل آپ تھا۔ یعنی ادب کے لیئے یہ سعادت کافی تھی کہ وہ اپنے خالق اور قاری دونوں کو ایک اعلیٰ سطح پر لے آئے۔ یہی اس کا مقصد بھی تھا لیکن جیسا کہ میں نے عرض کیا کہ بیسویں صدی ایک سیاسی ہیجان اور آویزش کی صدی ہے اور اب زندگی کی تمام راہیں سیاست کے رومتہ الکبرا کی طرف مُڑ گئی ہیں۔ چنانچہ اس بات کی ضرورت محسوس ہوئی ہے کہ ہر سیاسی نظریہ اپنی کامیابی کے لیئے تمام ذرائع (جن میں ادب بھی شامل ہے) کو بروئے کار لائے تاکہ انسانوں کے سوادِ اعظم کو اپنی طرف راغب کر سکے۔ چونکہ ادب ذہن کو ایک خاص سانچے میں ڈھالنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ اس لیئے یہ کوشش عام طور سے ہونے لگی ہے کہ ادب کے ساتھ کوئی سیاسی مقصد ٹانک کر اسے ایک خاص سیاسی نظریئے کی تکمیل کے لیئے دوسرے آلاتِ حرب کی طرح استعمال کیا جائے مگر مصیبت یہ ہے کہ ادب کا تخلیقی عمل اس وضع کا ہے کہ اسے کسی آرڈر یا مشورے کے ذریعے جاری کرنے کی کوشش کریں تو یہ فی الفور رُک جاتا ہے اور اگر دباؤ جاری رہے تو ادب کے سوتے ہی خشک ہو جاتے ہیں۔ ایسی صورت میں انسان دوستی، یا فوق البشر ایسے بڑے بڑے مقاصد کے لیئے ادب تخلیق کرنے کی کوشش ہو تو اس کے دردناک نتائج یوں برآمد ہوتے ہیں کہ ادیب ادب کم تخلیق کرتا ہے اور نعرے زیادہ لگاتا ہے بلکہ جتنا کم ادب تخلیق کرتا ہے تلافی کے طور پر نعرے اتنے ہی زور سے لگاتا ہے۔ نتیجہ یہ کہ جب کچھ عرصہ کے بعد نعرے تبدیل ہوتے ہیں تو پرانے نعروں کے ساتھ وہ ادب بھی دریا برد ہو جاتا ہے جو ان نعروں کے لیئے لاؤڈ سپیکر کا کام دے رہا تھا۔

اب اگر چند لمحوں کے لئے اس بات کو تسلیم کر لیا جائے کہ ادب کی تخلیق کا عمل وہی ہے اور ادب پارے میں ادیب کی شخصیت کے اَنگنت رُخوں کے علاوہ اس کے زمانے کی جملہ سیاسی اور سماجی کروٹیں اور اس کے اجتماعی نسلی سرمائے کے لاتعداد پہلو ایک خاص تخلیقی عمل سے گزر کر شامل ہوتے ہیں اور اس لئے جب ادب کو کسی مخصوص نظریئے کی ترویج کے لئے استعمال کیا جائے تو اس سے تخلیق کا بھرپور عمل جاری نہیں رہ سکتا تو پھر سوال پیدا ہوتا ہے کہ ایک ادیب عصرِ حاضر سے کس طرح کا رابطہ قائم کرے کہ ایک طرف تو وہ اپنے زمانے کے سیاسی مسائل سے پوری طرح متاثر ہو اور دوسری طرف زمانہ اس کے تخلیقی عمل کو مفلوج کرنے میں کامیاب نہ ہو سکے؛ اس سلسلے میں پہلے تو ایک غلط فہمی کا ازالہ ضروری ہے۔ بعض لوگ یہ کہتے ہیں کہ ادیب کو چاہیئے کہ وہ محض اپنی ذات کے آیوری ٹاور کا باسی نہ رہے بلکہ نیچے اُتر کر اپنے زمانے کے سیاسی مسائل میں دلچسپی لے۔ مجھے ذاتی طور پر ان کرم فرماؤں کا یہ مشورہ تضیعِ اوقات کے سوا کچھ نظر نہیں آتا۔ کیوں کہ فی زمانہ شاید ایک پاگل یا قریب المرگ شخص ہی سیاسی مسائل سے بے نیاز رہ سکتا ہے۔ صورت یہ ہے کہ اگر ادیب سیاست میں دلچسپی نہ بھی لے تو خود سیاست ادیب میں دلچسپی لینے لگتی ہے۔ مثلاً جب کسی سیاسی اقدام سے ملک میں فسادات ہو جاتے ہیں یا طوائف الملوکی کی فضا قائم ہو جاتی ہے یا جنگ چھڑ جاتی ہے تو ہر فرد کا اس کی زد میں آ جانا یقینی ہے۔ پھر ادیب تو دوسرے افراد کی بہ نسبت زیادہ حساس ہونے کے باعث معمولی سے معمولی سیاسی جزر و مد سے بھی ایک گہرا اثر قبول کرتا ہے اس لئے ایک طرف یہ کہنا کہ فلاں شخص ادیب ہے اور اُسی سانس میں یہ فرمانا کہ وہ سیاسی مسائل سے بے بہرہ یا بے نیاز ہے، ایک ایسا رویّہ ہے جس کا فوری طور پر استیصال ہونا چاہیئے۔

دراصل بات شاید عام سیاسی شعور کے حصول کی بھی نہیں کیوں کہ جب بعض لوگ ادیب سے اس بات کا مطالبہ کرتے ہیں کہ وہ سیاسی طور پر باشعور ہو تو وہ درحقیقت یہ نہیں کہہ رہے ہوتے کہ ادیب سیاسی بصیرت سے متصف ہو بلکہ صرف اس قدر کہ وہ خود جس قسم کے سیاسی نظریئے کی ترویج کے لئے کوشاں ہیں! ——————

——ادیب بھی اس پر لبیک کہے۔ اگر اس ساری کارروائی کا تعلق محض ادیب کی شہری حیثیت سے ہو تو مجھے اس پر بھی کوئی اعتراض نہیں۔ جب الیکشن میں کنویسنگ کی پوری اجازت ہے تو پھر وسیع تر زندگی میں کنویسنگ پر پابندی کیوں ہو؟ قباحت صرف اس وقت پیدا ہوتی ہے جب ادیب سے یہ مطالبہ کیا جاتا ہے کہ وہ پارٹی ممبر ہونے کے ساتھ ساتھ ادب بھی پارٹی مینی فسٹو کے مطابق تخلیق کرے۔ بس یہی وہ مقام ہے جہاں ادب اور سیاست کے راستے جُدا ہو جاتے ہیں۔ وجہ یہ کہ سیاسی نظریات کی ترویج کے لئے جو لائحہ عمل کار آمد اور آزمودہ ہے وہ ادب کی دنیا میں قطعاً بے معنی اور فرسودہ ہے۔ ادب کی تخلیق باطن کا اظہار ہے۔ کسی خارجی حکم کی تعمیل کا ذریعہ نہیں۔ ادیب اپنی شہری یا سیاسی حیثیت میں ہزار پابند اور تابع سہی، تخلیق کے لمحے میں قطعاً آزاد اور منفرد ہے۔ ادب کا تخلیقی عمل ایک پُراسرار عمل ہے جسے حسبِ منشا پہلے سے بنائے سانچوں میں ڈھالا نہیں جا سکتا۔ ایسی صورت میں ادیب سے یہ مطالبہ کرنا کہ وہ تخلیقی عمل کے ثمر یعنی ادب پارے کو بعض سیاسی نعروں سے مزین بھی کرے۔ قطعاً غلط اور نا روا ہے؛ کہنے کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ سیاست ادیب کے لئے شجرِ ممنوعہ ہے بلکہ میرا موقف تو یہ ہے کہ ادب کے لئے کوئی چیز بھی شجرِ ممنوعہ نہیں یہ تو ادیب کے اپنے حالاتِ زندگی

اور افتادِ طبع پر منحصر ہے کہ وہ زندگی کے کس شعبے سے نسبتاً زیادہ متاثر ہوتا ہے۔
اگر وہ سیاسی مسائل میں دلچسپی لے یا عملی سیاست میں کود پڑے تو مجھے اصولی طور پہ یہ بات
قابلِ اعتراض نظر نہیں آتی۔ بعینہٖ جیسے کوئی ادیب فلم کا پیشہ اختیار کرے، چینی کا بیوپار
کرے یا کالم نویسی کا شغل اختیار کرے تو میری نظروں میں اس کا یہ اقدام بھی مناسب
بلکہ مبارک ہے۔ ایسی صورت میں اگر اُس کے تجربات شخصیت میں مدغم ہوکر تخلیقی عمل کے
ذریعے اس کی تخلیق میں شامل ہو جائیں تو اس سے ادب کو فائدہ ہی پہنچے گا، نقصان نہیں۔
لیکن اگر وہ اپنے سیاسی مقاصد کے لیئے ادب سے نعرہ بازی کا کام لے، کاروباری مقاصد
کے لیئے اسے اشتہار کے طور پہ استعمال کرے اور صحافتی مقاصد کے لئے حریف کو
ذلیل کرنے کا ذریعہ بنائے تو پھر اس کے ہاں ادب کی تخلیق کا سلسلہ از خود رُک جائے گا۔
حقیقت یہ ہے کہ ادب کو اپنی حفاظت کے لئے کسی چوکیدار یا خدائی خدمت گار کی قطعاً ضرورت
نہیں، وہ اپنی حفاظت آپ کرتا ہے۔ جب کوئی خلوصِ دل سے اس کی طرف آتا ہے
تو وہ اپنے گھر کے سارے دروازے کھول دیتا ہے لیکن جب وہ دیکھتا ہے کہ آنے والے
کی نیت میں فتور ہے تو لاجونتی کی طرح پہلے ہی لمس پر اپنے اندر سمٹ جاتا ہے۔
بہت عرصہ ہوا میں نے اپنے ایک مضمون "ادب اور خیر" (مطبوعہ تنقید اور احتساب) میں
ادب اور سیاست کے رشتے کے بارے میں اپنا مؤقف ایک تمثیل کے ذریعے یوں بیان
کیا تھا:

"لیڈی آف شیلٹ نے جب ایک اضطراری جذبے کے تحت آئینے سے منہ موڑ
کر حقیقت کا سامنا کرنے کی کوشش کی تو یہ عمل اس کی موت کا باعث ثابت
ہوا۔ اسی طرح جب کوئی فن کار فن کے شفاف آئینے کو ترک کرکے زندگی کے

حقائق اور حوادث (جن میں سیاسی معاملات بھی شامل ہیں) سے براہِ راست متصادم ہوتا ہے تو خبر کی ناتراشیدہ صورت کو استعارے کی بصنویت عطا کرنے میں ناکام ہو جاتا ہے۔ نتیجہ فن کی موت کی صورت میں برآمد ہوتا ہے"

جس سے میری مراد یہ تھی کہ سیاسی مسائل بھی سماجی مسائل، علمی انکشافات اور شخصی زندگی کی ہزار دوسری کروٹوں کی طرح براہِ راست ادبی تخلیق میں شامل نہیں ہوتے بلکہ تخلیق کے پُراسرار عمل سے گزر کر ایسا کرتے ہیں۔ منقلب ہو جانے METAMORPHOSIS کا یہ خاص انداز ہی ادبی تخلیق کا طرۂ امتیاز ہے۔ گویا اگر کوئی ادیب اپنی افتادِ طبع کے باعث سیاسی امور میں دلچسپی لے تو اس میں قطعاً کوئی ہرج نہیں۔ مزید برآں اگر سیاست سے ادیب کا شغف اس کے مطمحِ نظر کی کشادگی پر منتج ہو اور یہ ذہنی کشادگی اس کے فن پر اثر انداز ہو تو یہ بھی ایک مبارک بات ہے لیکن اگر ادیب کسی سیاسی یوٹوپیا کی تعمیر کے لئے ادب کو ثانوی حیثیت دے کر محض ایک حربے کے طور پر استعمال کرنے کی کوشش کرے تو اس کی یہ سعی کبھی مشکور نہیں ہوگی۔ کیسی عجیب بات ہے کہ لوگ باگ سماجی اور سیاسی معاملات میں تو ہر طرح کے استحصال EXPLOITATION کی مذمت کرتے ہیں لیکن جب خود ادب کا استحصال کرتے ہیں تو کوئی ان سے نہیں پوچھتا کہ صاحب! کیا یہ بات آپ کے اعلیٰ انسانی آدرش کی صریحاً خلاف ورزی نہیں؟

میراجی

اکثر لوگوں نے میراجی کی موت کو ایک حادثہ قرار دیا ہے۔ حادثہ، جس کا باعث وہ سست روی تھی جو ایک بوجھل تھکاوٹ کی صورت، میراجی کے رگ و پے میں سرایت کر گئی اور وہ ذہنی اور جسمانی طور پر نڈھال ہو کر رہ گیا۔ مگر میرا خیال یہ ہے کہ میراجی کی موت کا حادثہ سست روی کے باعث نہیں بلکہ تیز رفتاری کی وجہ سے رُونما ہوا۔ ایک ایسی تیز رفتاری جو زندگی کے ٹریفک کے صدیوں پرانے قوانین کی صریحًا خلاف ورزی تھی۔

اس بات سے کون انکار کرے گا کہ زندگی کی شاہراہ پر سفر کرنے والے ہر مسافر کے لئے لازم ہے کہ وہ سفر کے آداب سے واقف ہو، ایک خاص شریفانہ رفتار سے تجاوز نہ کرے، سُرخ آنکھ نظر آئے تو رُک جائے، سبز آنکھ نمودار ہو تو چل پڑے۔ دائیں طرف مڑنا ہو تو پہلے اپنی نیّت کا اعلان کرے، بائیں جانب جانا ہو تو بلا اجازت مُڑ جائے وغیرہ۔ مگر المیہ یہ ہے کہ کچھ ہی عرصہ کی تابعداری کے بعد ٹریفک کے اصول ایک آسیب کی طرح اُسے اپنی گرفت میں لے لیتے

ہیں اور وہ بغیر سوچے سمجھے ایک مشین کی طرح کام کرنے لگتا ہے۔ اس سے جسم کو "حیات ابدی" اور روح کو "مرگِ دوام" کا عطیہ ملتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ایک نارمل انسان زندگی کی رسوم اور آداب کے تابع ہوتا ہے۔ وہ ایک صدیوں پرانا مگر آزمودہ زرہ بکتر پہن کر باہر نکلتا ہے جو اُسے حادثات سے بچاتا اور طبعی موت سے پہلے مرنے نہیں دیتا۔ ہائیڈگر کا خیال ہے کہ ایسا شخص FORGETFULNESS OF EXISTENCE میں مبتلا ہوتا ہے یعنی روز مرہ کی تکرار کا اس درجہ اسیر ہوتا ہے کہ حقیقت کو دیکھ ہی نہیں سکتا۔ مگر سب لوگ تو نارمل نہیں ہوتے۔ ان میں کہیں نہ کہیں کوئی پگلا چنڈی بھی جنم لیتا ہے جو رسوم اور آداب کو زنجیریں اور سلاسل سمجھتا ہے اور جسے ہردم یہ احساس ستاتا ہے کہ وہ اپنے ہی جسم کی خانقاہ میں ایک راہب کی طرح قید ہے۔ تب کسی روز اُس کے اندر کا لہو یک دم بول اٹھتا ہے اور اس کی رفتار زندگی کی عام رفتار سے تیز ہو جاتی ہے۔ یوں وہ شاہراہِ حیات پر چلنے والے دوسرے مسافروں ہی سے نہیں ٹکراتا، کبھی کبھی سنتری بہادر سے بھی الجھ جاتا ہے۔ میراجی ایک ایسا ہی مسافر تھا جس نے اپنی تیز رفتاری کے باعث نہ صرف اپنے زمانے کی باعصمت سوسائٹی کے لیے مسائل پیدا کر دیئے بلکہ جو خود اپنی ذات کے لئے بھی خطرہ بن گیا اور بالآخر اُس جیٹ ہوائی جہاز کی طرح جو آواز کی رفتار سے زیادہ تیز اڑنے کی خواہش میں اپنے لئے ایک ساؤنڈ بیریئر SOUND BARRIER پیدا کر لیتا ہے، میراجی نے بھی ایک ایسی ہی رکاوٹ خود اپنے ہاتھوں تعمیر کر لی۔ پھر جب اُس نے اس ساؤنڈ بیریئر کو عبور کرنے کی کوشش کی تو ایک دھماکے کے ساتھ ٹکڑے ٹکڑے ہو کر فضا میں بکھر گیا۔

نوٹ: اُردو ادب میں تیز رفتاری کے باعث پیش آنے والا یہ پہلا حادثہ نہیں تھا کیونکہ

میراجی کے علاوہ بھی ہمیں بعض ایسے لوگ نظر آتے ہیں جو دوسروں سے زیادہ تیز رفتار تھے اور اس لئے حادثات کی زد میں آکر وقت سے پہلے ہی رخصت ہو گئے۔ مگر ان میں سے ہر ایک کا سفر کسی سمت کے تابع ضرور تھا جب کہ میراجی نے بیک وقت کئی سمتوں میں ایک سی تیزی کے ساتھ سفر کیا۔ جسمانی سطح پر اس کا سفر بظاہر شمال سے جنوب کی طرف تھا اور اس بات پر اُسے فخر بھی تھا کیونکہ وہ کسی نہ کسی حد تک آریاؤں کے نسلی برتری کے تصور میں مبتلا تھا اور اپنے سفر کو ہزاروں برس پہلے کی آریائی یلغار سے منسلک کر کے خود کو تاریخ کے دھارے کی ایک لہر قرار دینے میں خوشی محسوس کر رہا تھا۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ میراجی کا احساسی سطح کا یہ سفر بھی سیدھی سڑک پر طے نہ ہوا بلکہ اُس کی شخصیت کی طرح لاتعداد قوسوں میں خود کو بار بار کاٹتا رہا۔ ویسے بھی میراجی کو موڑ اور قوسیں زیادہ پسند تھیں۔ یہ بات اس کی نظموں سے بھی عیاں ہے جو سیدھے خطوط کی نظمیں نہیں بلکہ سدا مڑتی، کاٹتی اور بل کھاتی ہوئی ناگنیوں کی طرح ہیں۔ اور اُس کے عام مزاج اور پسند سے بھی! مثلاً بقول میراجی اُسے عورتوں کے پہناوے میں راجپوتانی لہنگے کا پیچ و تاب بطور خاص پسند تھا۔ اس کے بارے میں میراجی کا خیال ہے کہ یہ کوئی طوفانی شے ہے جس میں جنگل کا گھنا گرم جادو بھی ہے اور سمندر کا تلاطم بھی! یہی حال اس کے ذوقِ سفر کا تھا کہ اس نے گرینڈ ٹرنک روڈ پر زیادہ سفر کرنا کبھی پسند نہ کیا۔ چنانچہ آپ دیکھئے کہ اس کی پیدائش پنجاب میں ہوئی، بچپن گجرات کاٹھیاواڑ میں بسر ہوا۔ لڑکپن نے سندھ کے ریگستانوں میں آنکھ کھولی، جوانی لاہور میں بیدار ہوئی۔ پھر وہ دلّی پہنچا۔ دلّی میں اس کے اندر کا محمد تغلق جاگ اُٹھا اور وہ جنوب کی طرف روانہ ہو گیا۔ پھر بمبئی پہنچا۔ اگر زندگی یہ عجلت

ساتھ نہ چھوڑ دیتی تو وہ غالباً جنوبی ہندوستان کے وسیع وشاداب علاقوں میں نکل جاتا جہاں کی قدیم مندروں سے اُٹھی ہوئی ہزاروں برس پرانی فضا اُسے ضرور راس آتی اور پھر پورب کی طرف بنگال تھا جس میں داخل ہوتے کے کئی راستے تھے اور نکلنے کا راستہ کوئی نہیں تھا۔ مگر مجھے یقین ہے کہ میراجی وہاں بھی نہ رُکتا کیونکہ سمندر کے بلاوے میں بڑی جان تھی اور سمندر کا بلاوا دراصل ماں کا بلاوا تھا اور ماں لاہور میں رہتی تھی۔ ع

یہ سرگوشیاں کہہ رہی ہیں اب آؤ کہ برسوں سے تم کو بلاتے بلاتے مرے
دلِ پہ گہری تھکن چھا رہی ہے
کبھی ایک پل کو کبھی ایک عرصہ صدائیں سنی ہیں مگر یہ انوکھی ندا آ رہی ہے
بُلاتے بُلاتے تو کوئی نہ اب تک تھکا ہے نہ آئندہ شاید تھکے گا
"مرے پیارے بچے" "مجھے تم سے کتنی محبت ہے" "دیکھو اگر یوں کیا تو
بُرا مجھ سے بڑھ کر نہ کوئی بھی ہوگا" خدایا! خدایا!!

سفر انقطاع کی ایک صورت ہے۔ جب کوئی خدا کا بندہ سفر اختیار کرتا ہے تو عارضی طور پر ہی، اُس خول کو ضرور توڑتا ہے جس نے گھر محلہ، شہر یا وطن کی صورت میں اُسے اپنی مٹھی میں لیا ہوتا ہے۔ مگر جب سفر جسمانی سطح سے آگے بڑھ کر اخلاقی اور اخلاقیاتی سطح پر آجائے تو ایک مزیدار صورتِ حال جنم لیتی ہے۔ میراجی نے محض جسمانی سطح پر سفر کر کے خود کو بار بار مختلف جگہوں ہی سے منقطع نہ کیا بلکہ زمانے کی مروجہ رسوم اور اخلاقی تقاضوں اور معیاروں کو بھی توڑا۔ اس کی ایک صورت تو یہ تھی کہ اس نے ازدواجی زندگی کے اُس ادارے سے بغاوت کی جس پر معاشرے

کی بقا کا سارا دار و مدار ہے۔ پھر اس نے جذباتی بے راہروی کی وہ روش اختیار کی جسے سوسائٹی نے ہمیشہ قابلِ اعتراض سمجھا ہے۔ منشیات کی طرف میراجی کا جھکاؤ بھی انقطاع ہی کی ایک صورت تھی۔ پھر اس نے لباس اور وضع قطع کے ضمن میں بھی سوسائٹی کے مروجہ آداب سے انحراف کیا اور خود کو اجتماع کی بھیڑ چال سے الگ کر کے ایک طرح کی بغاوت کا اعلان کر دیا۔ میرا اندازہ ہے کہ سماجی سطح پر میراجی کی یہ بغاوت ایک سوچے سمجھے ہوئے منصوبے کے مطابق تھی مگر اس کے پیچھے جو جذبہ کارفرما تھا وہ میراجی کے غیر شعوری مگر تیز رفتار میلان سفر ہی سے منسلک تھا۔

یہ تو ہوئی میراجی کے افقی سفر کی روداد! اب اس کے عمودی سفر کا حال سنیئے۔ میراجی نے اپنا عمودی سفر اس دیار میں کیا جسے انسان کے خوابناک ماضی کا دیار کہنا چاہیئے۔ اس سفر کی ایک صورت تو یہ تھی کہ میراجی ایک جہاں گرد کی طرح گیتوں کی تلاش میں روانہ ہوا اور اس نے دیس دیس کی شاعری سے انمول موتی اکھٹے کئے بعد ازاں مولانا صلاح الدین احمد صاحب نے میراجی کے اس عمودی سفر کو "مشرق و مغرب کے نغمے" میں محفوظ کر دیا۔ میراجی کے ان مضامین کو پڑھیں تو اس بات کا کچھ اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اپنی نوع کے انسانوں سے کس قدر وابستہ تھا اور جہاں کہیں اُسے کوئی نازک دلِ شعر کی تال پر دھڑکتا ہوا ملتا تھا، وہ کس والہانہ پن سے آگے بڑھ کر اس کا ہم رقص بن جاتا تھا۔ دراصل "مشرق و مغرب کے نغمے" بجائے خود ماضی کی لطیف اور مترنم آوازوں کا ایک جھرمٹ ہے جس میں میراجی نے اپنی آواز شامل کر کے اسے مکمل کر دیا ہے۔ پھر دلچسپ بات یہ بھی ہے کہ میراجی نے اس کتاب میں زیادہ تر انہیں شعراء کے نغمے سنائے ہیں جن سے وہ خود جذباتی طور پر منسلک تھا اور جو اسی کی طرح جہاں گرد، جتیا

اور باغی تھے۔ پشکن، بودلیر، والٹ وہٹ مین، چنڈی داس اور بارہویں صدی کے لاطینی گیت گانے والے جہاں گرد اور خانہ بدوش یورپی طلبا۔ ان سب کی آوارہ خرامی میں میراجی کو خود اپنی آوارہ خرامی کا عکس دکھائی دیا اور وہ ان کی معیت میں تادیر سفر کرتا چلا گیا۔

میراجی کے عمودی سفر کی دوسری صورت یہ تھی کہ وہ نسل کے خوابناک ماضی میں داخل ہو گیا۔ ماضی جو اس برِ صغیر کی ہزاروں برس پر پھیلی ہوئی تہذیب کا مدفن تھا۔ جب میراجی اپنے اس ماضی سے متعارف ہوا تو اس کے پوروں کے لمس نے ہر مُردہ شے میں گویا جان سی ڈال دی اور اس کے رُوبرُو سارے کا سارا ماضی زندہ ہو کر آ گیا۔ تب ماضی کی اس فضا میں شریک ہونے کے لئے میراجی نے اپنا حلیہ تبدیل کیا۔ سر پر جٹائیں، گلے میں مالا، ہاتھوں میں تین گولے (جو ترشول کی ماڈرن صورت تھی) اور گھر کے بندھنوں سے بے نیازی!۔۔ ماضی کے مرکزی کرداروں یعنی سنیاسیوں اور بھگتوں کا سا یہ حلیہ، میراجی کے لئے ماضی کے دیار میں گویا "داخلے کا ٹکٹ" تھا۔ مگر ماضی کی اس خوابناک فضا کے بھی دو رُوپ تھے۔ ایک بستی کی فضا دوسری جنگل کی فضا۔ بستی کی فضا گیت اور جھنکار، بدن اور شراب، گھر اور اس کے کرداروں کی فضا تھی اور جنگل کی فضا سے تیاگنے اور جسم سے اُوپر اٹھنے کا رویہ منسلک تھا۔ بعض لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ میراجی نے خود کو صرف بستی کی فضا تک محدود رکھا۔ چنانچہ اس کی شاعری میں بے راہروی اور لذت کوشی کے رجحان کا یہی سبب تھا۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ میراجی کے ہاں تیاگنے اور عرفان حاصل کرنے کا میلان خاصا توانا تھا جو ماضی بعید کی فضا میں بھی ایک مرکزی میلان کی حیثیت رکھتا تھا۔ اس فضا کا مرکزی کردار گوتم ہے جو بستی کو چھوڑ کر جنگل کی راہ لیتا ہے اور پھر جنگل کے سب سے بڑے اور گھنے درخت یعنی برگد کے نیچے بیٹھ کر عرفان حاصل کرتا ہے۔ درخت کی آغوش

میں سمٹتا " ماں " کی اُس دنیا میں جانے کے مترادف ہے جو تخلیق کا منبع ہے اور جو ہر انسان کی ذات میں ہمیشہ سے موجود رہتی ہے گویا بستی سے جنگل کی طرف سفر غیر ذات سے ذات کی طرف ایک سفر ہے۔ میراجی کے ہاں اس سفر کو بڑی اہمیت ملی ہے اپنی نظم " اجنتا کے غار " میں وہ لکھتا ہے:

چھوڑ کر زیست کے ہنگاموں کو
چل دیا دور کہیں ، دُور بہت دُور کہیں
سوچتا جاتا ہے وہ - پاؤں زمیں پر اس کے
گرتے پھولوں کی طرح پڑتے ہیں
گرتے پھولوں کو مگر داسیاں چُن لیتی ہیں

گویا میراجی کی نظروں میں گوتم کا گھر بار تیاگنے اور بیوی بچے سے منہ موڑ کر جنگل کی طرف جانے کا اقدام ایک مبارک بات تھی نہ کہ فرار اور انحراف کی صورت ! چنانچہ وہ اپنی نظم " ترقی " میں لکھتا ہے :

اور وہ بڑھتا گیا
پیڑ کی چھاؤں تلے سوچ میں ایسا ڈوبا ،
بن گیا فکرِ ازل ، فکرِ ابد
اور جنگل سے نکل آیا تو اس نے دیکھا ،
بستیوں میں بھی اُسی چاہ کے انداز نرالے پھیلے

مگر جنگل سے گوتم کی واپسی ایک ایسا واقعہ ہے جس سے (کم از کم میراجی کے سلسلے میں) ہمیں کوئی غرض نہیں۔ وجہ یہ کہ میراجی کے ہاں ہومراجعت وجود ہی میں نہ آسکی میراجی کی کہانی تو گیان کے کوندے سے متعارف ہونے کی حد تک ہے۔ گوتم کی واپسی اور پھر انسانوں کی نجات کے لئے تگ ودو سے اسے کوئی علاقہ نہیں۔ چلئے گیان کے کوندے کی حد تک ہی سہی! مگر سوال یہ ہے کہ گیان کے اس لمحے کی نوعیت کیا ہے؟ ۔ نوعیت یہ ہے کہ وہ جو "مبتلا" تھا اُسے اپنے مبتلا ہونے کا عرفان حاصل ہوگیا۔ یعنی اس کی تیسری آنکھ یکایک کھُل گئی اور اُس نے خود کو "مکروہاتِ دنیا" میں گرفتار دیکھ لیا۔ یہ بالکل ایسے ہی تھا جیسے کوئی روزنِ در سے ہمسائے کے آنگن کا نظّارہ کرے اور پھر یکایک خود کو "روزنِ در" سے جھانکتے ہوئے دیکھ لے۔ اسی چیز کو OUSPENSKY — نے SELF-REMEMBERING کا نام دیا ہے۔ روحانی سطح پر یہی — SELF-REMEMBERING عرفان کے لمحے پر منتج ہوتی ہے۔ خود میراجی نے اپنی کشتیوں والی تمثیل میں اس کیفیت کو بڑی خوبی سے بیان کیا ہے۔ میراجی لکھتا ہے:

" اور یوں پہلی ناؤ بنانے والے کو جب ہر طرف بالک ہی بالک دکھائی دینے لگے تو پھر ناؤ کی گنتی کسی کے بس کی بات نہ تھی۔ پہلے آکاش پہ دوڑتے پھرتے ہوئے بادل کی طرح جدھر دیکھو ایک نئی ناؤ تھی، ایک نیا گیت تھا۔ گیت ہی گیت مگر وہ بالک جو کھیل پورا کر چکا، جس کا جی کھیل سے بھر گیا اُسے تو گیت دکھائی نہیں دیتے، اُسے تو ہر طرف بالک ہی بالک دکھائی دیتے ہیں اور ان کے ہر طرف بکھرے ہوئے ٹوٹے ہوئے کھلونے!"

یہ تو تھا عرفان کا وہ لمحہ جو ایک لمحۂ حیرت بن کر میراجی کے سامنے آکر کھڑا ہوا۔ مگر جسے میراجی، گوتم کی طرح عبور نہ کر سکا۔ یہ اچھا بھی ہوا کیونکہ اگر وہ اسے عبور کر جاتا تو پھر فنکار نہ رہتا، ایک نجات دہندہ کے منصب کو اپنا لیتا اور یہ بات اس کے فن کے لئے یقیناً مضر ثابت ہوتی۔ میراجی جب تک جیا اپنی ذات کے مرکزی نقطے پر کھڑے ہوکر جیا اور یہیں سے وہ اپنی تیسری آنکھ کو بروئے کار لاکر تار ہائے نظر کے رشتوں کو بنتے، مٹتے اور پھر مٹتے، بنتے دیکھتا رہا۔ یوں سوچیئے تو وہ منسلک بھی تھا اور منحرف بھی اور اپنی ان دونوں حیثیتوں کا ناظر بھی! عرفان کے اس لمحے کی چکا چوند میں زیادہ دیر صرف وہی ہستی رہ سکتی ہے جسے ایک پیغمبر کی سی روحانی شکتی حاصل ہو اور میراجی ایک خاکی انسان تھا۔ لہٰذا وہ اس لمحے کی تپش میں بڑی تیزی سے تڑخنے اور ٹوٹنے لگا اور پھر ایک روز اپنے ہی ایغو کے ساؤنڈ بیریر سے ٹکرا کر پاش پاش ہوگیا۔

انشائیہ کا سلسلۂ نسب

کون نہیں جانتا کہ انشائیہ (خالص لیسے) کی ابتدا مونتین نے کی۔ مونتین غیر افسانوی نثر کو تخلیقی سطح پر لانے کا آرزومند تھا تاکہ وہ انکشافِ ذات کا ذریعہ بن سکے۔ نیز کاروباری سطح سے اوپر اُٹھ کر ادبی سطح پر آجائے۔ اُس نے اپنے اس دلچسپ اور نادر تجربے کے ثمر کو ESSAIS کا نام دیا۔ یہ تحریر کا ایک ایسا نمونہ تھا جس کی مثال پہلے کہیں موجود نہیں تھی مناسب تھا کہ اس نئی چیز کو نام بھی نیا ہی تفویض کیا جاتا تاکہ وہ علمی، سائنسی، مذہبی اور فلسفیانہ مضامین سے الگ نظر آسکتی۔ مونتین نے یہ کام سرانجام دیا لیکن جلد ہی اس نئے نام کے سلسلے میں ایک ایسا المیہ ہوا کہ انشائیہ کے خاص پیکر کی اٹھان ہی معرض خطر میں پڑ گئی۔ ہوا یوں کہ ادھر مونتین نے یہ لفظ اختراع کیا اُدھر زملتے نے اسے اس فراخدلی سے قبول کر لیا کہ اکثر لوگ اپنی سنجیدہ، ٹھوس اور بعض اوقات انٹ شنٹ تحریروں کو بھی "ایسے" کے نام سے پیش کرنے کی کوشش کرنے لگے۔ یہ بالکل ایسے ہی تھا جیسے خود ہمارے وطن میں جب "اکادمی" کا لفظ رائج ہوا تو اس کا مقصد ایک ایسا ادارہ تھا جو یونیورسٹی کی حدود کو عبور کر کے ایک اعلیٰ علمی اور ادبی معیار کے حصول

کے لئے کوشاں ہو مگر پھر اس لفظ کی مقبولیت ہی اس کے راستے کا سنگِ گراں بن گئی۔ نتیجہ یہ کہ "اکادمی" کا لفظ عوامی سطح پر اُتر کر چھوٹی چھوٹی سٹیشنری کی دکانوں کی پیشانیوں پر بھی چمکنے لگا۔ کچھ یہی سلوک مغرب میں لفظ "ایسے" کے ساتھ ہوا کہ مونتین نے اُسے ایک خاص قسم کی تحریر کے لئے استعمال کیا تھا لیکن وہ مقبول ہو کر ہر قسم کی غیر افسانوی نثر کے لئے استعمال ہونے لگا۔ حد یہ کہ ۱۶۹۰ء میں جان لاک نے اپنی فلسفے کی ضخیم کتاب کا نام

AN ESSAY CONCERNING HUMAN UNDER-STANDING

تجویز کیا۔ پھر اٹھارہویں صدی میں لفظ ایسے کا دائرۂ کار اور بھی وسیع ہو گیا۔ پوپ کا ESSAY ON MAN -- اور ڈرائیڈن کا AN ESSAY OF DRAMATICK POESY . اس کی چند مثالیں ہیں۔ انیسویں صدی میں رسکن نے اپنے سنجیدہ مضامین کو اور رچرڈ ہٹن نے اپنے مواعظ کو ایسے کے نام ہی سے پیش کیا اور یوں وہ لفظ جو شخصی سطح کے انکشافات کے لئے مختص کیا گیا تھا، بڑھ اور پھیل کر ساری غیر افسانوی نثر پر محیط ہو گیا اور سچی بات تو یہ ہے کہ اپنے اس عمل میں اس خصوصیت تک سے بے نیاز ہو گیا جسے اوّل اوّل ایسے کا جوہر قرار دیا گیا تھا۔

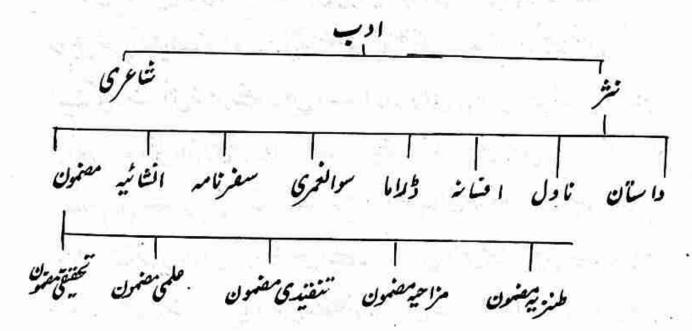
ایک مشہور نقاد ارل آف برکن ہیڈ نے خالص ایسے کی نشان دہی ان الفاظ میں کی ہے کہ جس طرح کوئی شخص اپنے باغیچے، گھر یا دوستی سے لطف اندوز ہوتا ہے۔ بالکل اسی طرح ایک مفکر ادیب علم و ادب کی انتہائی سنجیدہ فضا سے باہر آ کر اور خود کو ذہنی فراغت کی کیفیت میں مبتلا کر کے اپنے ہی افکار سے محظوظ ہوتا چلا جاتا ہے چنانچہ اس کا یہ خیال ہے کہ انگریزی میں اچھے ایسیز ESSAYS کی تعداد بہت

کم ہے۔ اور یہ ایسیز بھی صرف اُن بلند مرتبہ اذہان کی تخلیق ہیں۔ جنہوں نے اپنی زود اور فرصت میں بڑے بڑے موضوعات پر چھوٹے چھوٹے نثری ٹکڑے لکھنے میں کامیابی حاصل کر لی۔ برکن ہیڈ کا یہ بھی خیال ہے کہ انگریزی انشائیہ اپنی اس خاص شخصیت سے محروم ہو چکا ہے جو مونتین نے اُسے عطا کی تھی اور اب ایسے کا لفظ ہر قسم کی ذہنی قلابازیوں کے لئے استعمال ہو رہا ہے۔ برکن ہیڈ کی اس بات سے اتفاق کرنا تو بہت مشکل ہے کہ انگریزی میں خالص ایسے کی آمد کا سلسلہ ہی رُک گیا ہے کیونکہ بیسویں صدی میں متعدد اعلیٰ پائے کے انگریز انشائیہ نگار پیدا ہوئے ہیں البتہ اُس کی اس بات میں صداقت ضرور ہے کہ آج ایسے کا لفظ ہر قسم کے مضمون کے لئے عام طور سے استعمال ہونے لگا ہے۔ اس کا ایک ثبوت یہ بھی ہے کہ آپ انگریزی ایسیز کا کوئی سا مجموعہ (ANTHOLOGY) اٹھا کر دیکھئے آپ کو اس میں خالص ایسے کے پہلو بہ پہلو لاتعداد ایسے مضامین بھی مل جائیں گے جن کا اس خالص ایسے سے کوئی علاقہ نہیں جسے اوّل اوّل مونتین نے رائج کیا تھا۔ ایسے کے سلسلے میں یہ ایک ایسا المیہ ہے جس نے مغرب میں ایسے کے فروغ کو بہت نقصان پہنچایا ہے۔ تاہم بیسویں صدی میں خالص ایسے کی پہچان از سرِ نو ہونے لگی ہے اور اب ہمیں متعدد ایسے انشائیہ نگار نظر آنے لگے ہیں جو ایسے کے اصل مزاج کو ملحوظ رکھنے پر مصر ہیں۔ ورجینیا وولف، چسٹرٹن، لیوکس، بیربوہم، رابرٹ لنڈ وغیرہ ان لوگوں میں سے ہیں۔ ان میں سے بعض نے لفظ ایسے کے غیر محتاط استعمال کے پیشِ نظر یہ محسوس کیا کہ اب ایسے کا لفظ اُس قسم کی تحریروں کے لئے کارآمد نہیں رہا جو ابتداً اس سے منسوب ہوتی تھیں۔ چنانچہ انہوں نے ایسے کے ساتھ لائٹ یا پرسنل کے

کے الفاظ لکھ کر اسے مضامین کے انبار سے الگ کرنے کی کوشش کی۔ شاید وہ مجبور بھی تھے کہ لفظ ایسے کو بیک جنبشِ قلم منسوخ نہ کر سکتے تھے ورنہ اس لفظ نے جس طرح اپنے مزاج اور مفہوم سے کنارہ کشی اختیار کر لی تھی، اس کا یقیناً یہ تقاضا تھا کہ ایسے کے لفظ کو ترک کر کے کوئی اور ترکیب وضع کر لی جاتی۔

جیسا کہ اوپر ذکر ہوا مغرب میں انیسویں صدی نقط ایسے کے سلسلے میں انتہائی "وریا دلی" کا مظاہرہ کرنے پر بضد رہی۔ اتفاق دیکھئے کہ یہی وہ زمانہ تھا جب سرسید احمد خان نے ایسے کو اردو میں رائج کرنے کی کوشش کی لیکن چونکہ اُن دنوں خود مغرب میں ایسے کا لفظ ہر قسم کے مضمون کے لئے بے محابا استعمال ہو رہا تھا اس لئے جب اردو والوں نے اسے درآمد کیا تو یہ اپنے ساتھ خالص ایسے کی روایت کو لانے کے بجائے اُس روّیے کو لایا جو اُن دنوں مغرب میں مضمون نگاری کے سلسلے میں عام طور سے رائج تھا۔ بے شک مغرب میں اُن دنوں بھی خالص ایسے لکھے جا رہے تھے لیکن یا تو وہ اردو والوں کی پہنچ سے باہر تھے اور یا اردو والے ان کے مزاج سے واقف نہ ہو سکے۔ چنانچہ کہنے کو تو انہوں نے مغربی ایسے کو اپنایا لیکن درحقیقت مغرب کی اُس روش کا تتبع کرنے لگے جو عام قسم کی مضمون نگاری پر منتج ہوئی تھی۔ میرے دل میں سرسید، شبلی، نذیر احمد میر ناصر دہلوی۔ مہدی افادی اور حسن نظامی وغیرہ کا بڑا احترام ہے اور میرا خیال یہ ہے کہ ان بزرگوں نے اردو نثر کی ترویج و ارتقاء کے سلسلے میں بڑی اہم خدمات سرانجام دی ہیں لیکن جہاں تک ایسے کا تعلق ہے انہوں نے مونتین، لیمب اور ہیزلٹ کے ایسز کو سامنے رکھنے کے بجائے مضمون نگاری کے اس میلان کو سامنے رکھا جو مغرب میں ایسے کے نام سے عام ہو گیا تھا۔ نتیجہ یہ کہ وہ اپنے مضامین میں کبھی تو

اصلاحی رنگ کے تحت نصیحتیں کرنے لگے، کبھی علمی اور فلسفیانہ مسائل کو بڑے کرخت اور ٹھوس انداز میں بیان کرنے لگے۔ کبھی غیر سنجیدہ بننے کی دھن میں لڑکھڑائے اور کبھی نثر میں شعری کیفیات کو سمونے کی کوشش میں مضحکہ خیز نظر آنے لگے۔ لیکن وہ خالص ایسے کی طرف مائل نہ ہو سکے۔ میں اسے اردو والوں کی خوش قسمتی سمجھتا ہوں کہ ان بزرگوں نے اپنی ان نثری تحریروں کے لئے ایسے کا لفظ استعمال نہیں کیا بلکہ انہیں مضمون کے نام ہی سے پیش کرتے رہے اور یہی مناسب بھی تھا لیکن جب بیسویں صدی کے نصف آخر میں انشائیہ (بطور خالص ایسے) اردو میں داخل ہوا تو تحقیق کرنے والوں نے فوراً اس کا رشتہ سرسید اسکول کے مضمون نگاروں سے جوڑ دیا اور یوں اردو میں انشائیہ کو رائج کرنے والوں کے سامنے یہ نئی مصیبت کھڑی کر دی کہ وہ سب کام چھوڑ کر انشائیہ کو اس نئے رشتۂ ازدواج سے بچانے کی کوشش کریں۔ اس مصیبت سے نپٹنے کا بہترین طریق یہ تھا کہ خالص ایسے کے لئے کوئی نیا لفظ رائج کیا جاتا۔ مضمون کا لفظ تو پہلے ہی استعمال ہو رہا تھا اور اس سے مراد ایک خاص قسم کی تحریر تھی۔ دوسری طرف ایسے کا لفظ خود مغرب میں بہت سی گرد اڑانے کا باعث ثابت ہو چکا تھا۔ اور اس لئے اگر اسے رائج کیا جاتا تو پھر اہل مغرب کی طرح اس کے ساتھ "پرسنل یا لائٹ" کے الفاظ بھی منسلک کرنا پڑتے اور الجھنیں اور غلط فہمیاں پھر بھی باقی رہتیں۔ لہٰذا خالص ایسے کے نام لیواؤں نے مضمون اور ایسے دونوں کو ترک کرکے "انشائیہ" کا لفظ اپنا لیا تاکہ یہ خاص تحریر علمی، مذہبی، فلسفیانہ طنزیہ اور مزاحیہ مضامین نیز اخباری کالم اور جواب مضمون قسم کی تحریروں سے بآسانی الگ کی جا سکے۔ یہ دیکھنے کے لئے کہ انشائیہ مضمون نگاری کی روایت سے کس حد تک جدا ہے، میں نے ایک مختصر

ساشجرہ مرتب کیا ہے مجھے یقین ہے کہ اس کے غائر مطالعہ سے بات آئینہ ہو جائے گی۔

اس شجرے سے یہ بات مترشح ہے کہ انشائیہ 'مضمون' کی "شِق" نہیں بلکہ ایک بالکل الگ صنفِ ادب ہے۔ چنانچہ جب پروفیسر غلام جیلانی اصغر یہ موقف اختیار کرتے ہیں کہ انشائیہ ، ایسے (مضمون) سے مختلف ہے یا سلیم اختر صاحب لکھتے ہیں کہ انشائیہ کو بالعموم مضمون سے خلط ملط کرتے ہوئے مزاحیہ، طنزیہ یا تاثراتی مضمون کی شے سمجھ لیا گیا ہے جو کہ قطعی غلط ہے۔ تو دونوں حضرات اُس گرد کو صاف کرنے کی کوشش کرتے ہیں جو ایسے کے سلسلے میں مغربی ادب پر مسلط ہوئی اور پھر اُردو میں بھی منتقل ہوگئی۔ جناب عرش صدیقی صاحب کا یہ خیال ہے کہ اگر تعداد پر انحصار کیا جائے تو صورت یوں ہے کہ چونکہ ہمارے ہاں احتشام حسین سے لے کر آدم شیخ تک لاتعداد لوگوں نے انشائیہ کو ایسے (مراد مضمون) کے مترادف جانا ہے اور ان کے مقابلے میں انشائیہ کو ایسے سے مختلف قرار دینے والوں کی تعداد کم ہے اس لئے فیصلہ مؤخر الذکر کے خلاف

جاتا ہے۔ عام اس لئے کہ ادب کی پرکھ کے سلسلے میں یہ جمہوری طریق کچھ زیادہ فائدہ مند نہیں۔ دیکھنے کی بات یہ بھی ہے کہ سرسید احمد خان کے زمانے سے لے کر آج سے چند برس پہلے کے زمانے تک اہلِ نظر نے ایسے کے دونوں رُخوں (یعنی خالص ایسے اور عام ایسے) میں حدِ فاصل قائم کرنے کی ضرورت کیوں محسوس نہ کی؟ اس لئے کہ اس سارے دور میں ایسے (مراد مضمون) لکھنے کی روایت تو موجود تھی لیکن ایسے (مراد انشائیہ) کی کسی روایت نے سرے سے جنم ہی نہیں لیا تھا پھر جب انشائیہ (بطور خالص ایسے) اردو میں داخل ہوا تو اس کی انفرادیت کو پرکھنے کے بجائے بعض حضرات نے صرف اس کے نئے نام یعنی "انشائیہ" پر اپنی توجہ صرف کی اور کمال دریا دلی کا مظاہرہ کرتے ہوئے اسے مضمون نگاری کی پوری روایت پر چسپاں کر دیا۔ گویا تاریخ نے خود کو اس طور دہرایا کہ جس طرح مونتین کی ایک خاص وضع کی تحریروں کو دیا گیا "ایسے" کا نام ہر قسم کی کاروباری اور غیر کاروباری تحریر کے لئے استعمال ہونے لگا تھا۔ بالکل اسی طرح اردو میں انشائیہ کے لفظ کو ہر قسم کے مضامین کے لئے عام طور سے استعمال کیا جانے لگا۔ آج صورت یہ ہے کہ انشائیہ کے لفظ کو رائج کرنے والے اپنے طور پر پوری کوشش کر رہے ہیں کہ اس لفظ کا بھی وہی حشر نہ ہو جو مغرب میں ایسے کا ہوا تھا لیکن اگر وہ اپنی مساعی میں کامیاب نہ ہو سکے اور دوسری طرف مضمون نگاری کے شائقین نے انشائیہ کے لفظ کو فراخدلی سے استعمال کرنا ترک نہ کیا تو پھر شاید ایک روز انشائیہ کا لفظ بھی بے کار ہو کر رہ جائے گا اور کسی ارل آف برکن ہیڈ کو دُکھ کے ساتھ یہ کہنا پڑے گا کہ اردو انشائیہ اپنی اوّلین انفرادیت اور طہارت کو برقرار نہ رکھ سکا اور مضمون نگاری کی روش میں ضم ہو کر ختم ہو گیا۔

حقیقت یہ ہے کہ انشائیہ مضمون سے ایک بالکل الگ شے ہے اور ساری

مصیبت ان دونوں کے فرق کو گرفت میں نہ لے سکنے کے باعث پیدا ہوئی ہے۔ بیشک ہمارے ہاں انشائیہ کو علمی، تحقیقی اور تنقیدی مضمون سے الگ کرنے کا شعور اب پیدا ہو چلا ہے (اور یہ خوشی کی بات ہے) لیکن اسے طنزیہ اور مزاحیہ مضمون سے خلط ملط کرنے کی روش تا حال خاصی توانا ہے اور در اصل یہی وہ روش ہے جو انشائیہ کے دامن کو کشادہ کر کے اس کے تحت غیر انشائی مضامین پیش کرتے پر مصر ہے مگر جیسا کہ میں نے ابھی ابھی کہا کہ طنزیہ مزاحیہ مضامین انشائیہ نگاری کے مختلف اسالیب نہیں بلکہ قطعاً الگ قسم کی تحریریں ہیں اور یہ فرق محض لہجے اور انداز کا فرق نہیں۔ مزاج کا فرق بھی ہے مثلاً غور کیجئے کہ ایک مزاحیہ مضمون کا طرۂ امتیاز یہ ہے کہ اس میں فاضل جذبہ خارج ہو جاتا ہے جب کہ انشائیہ میں جذبہ صرف ہوتا ہے۔ تفصیل اس اجمال کی یہ ہے کہ مزاح اُس وقت پیدا ہوتا ہے جب سننے یا پڑھنے والوں کے ہاں ایک توقع سی پیدا ہوتی ہے اور جذبات صرف ہونے کے لئے بیدار ہو جاتے ہیں لیکن پھر یکایک مزاح نگار غبارے میں سے ہوا نکال دیتا ہے اور جذبات صرف ہونے کے امکانات سے محروم ہو کر ہنسی کے جھٹکوں کی صورت میں خارج ہو جاتے ہیں مثال کے طور پر اگر کہا جائے کہ

"شیخ سعدی سے لیکر شیخ چلی تک تمام مفکرین کا یہ متفقہ فیصلہ ہے کہ خواب زندگی کا بہترین سرمایہ ہیں"۔ وغیرہ۔

تو ہنسی کو فی الفور تحریک مل جائے گی۔ کیوں؟ اس لئے کہ شیخ سعدی کا نام آتے ہی قاری کے ہاں احترام کا جذبہ بیدار ہو گیا تھا لیکن جب دوسرے ہی لمحہ شیخ سعدی اور شیخ چلی کی مضحکہ خیز مماثلت سامنے آئی تو سینے میں پیدا ہونے والا احترام کا جذبہ

یکایک فاضل ہوگیا اور جسم نے ہنسی کے پٹاخوں کی صورت میں اسے فوراً خارج کر دیا۔ تاکہ طبیعت اعتدال پر آجائے۔ مگر انشائیہ میں جذبات خارج نہیں ہوتے بلکہ نہایت خوبصورتی سے صَرف ہو جاتے ہیں۔ مثال کے طور ہیزلٹ لکھتا ہے:

ONE OF THE PLEASANTEST THINGS IN THE WORLD IS GOING A JOURNEY BUT I LIKE TO GO BY MY SELF. I CAN ENJOY SOCIETY IN A ROOM BUT OUT OF DOOR NATURE IS COMPANY ENOUGH FOR ME.

ظاہر ہے کہ اس فقرے میں فکر کی ایک سطح سے ایک دوسری سطح کی طرف زقند بھری گئی ہے مگر اس فرق کے ساتھ کہ مزاحیہ تحریر میں زقند کا رُخ بلندی سے پستی کی طرف تھا (شیخ سعدی سے شیخ چلی کی طرف) اور اس کے نتیجے میں جذبات کا اخراج ہو گیا تھا مگر انشائیہ میں زقند کا رُخ نیچے سے اوپر کی طرف ہے اور جذبات صَرف ہو گئے ہیں۔ انشائیہ نگار نے سفر کا ذکر کیا ہے اور اُسے دُنیا کا سب سے زیادہ فرحت بخش عمل قرار دے کر قاری کے دل میں سیاحت کے جذبے کو متحرک کر دیا ہے لیکن جب وہ دوسرے ہی لمحے سفر کے لئے "اکیلا" جانے کی شرط لگاتا ہے تو قاری کے جذبات فاضل ہو کر خارج نہیں ہو جاتے بلکہ امکانات کے ایک نئے جہان کے طلوع ہونے پر بڑی نفاست سے صَرف ہونے لگتے ہیں اور وہ اس نئی لطیف کیفیت میں خود کو سمو کر ایک عجیب سا لطف محسوس کرتا ہے۔ یہ تو

محض دو فقروں کا موازنہ تھا جن میں سے ایک فقرہ مزاحیہ ادب کا TYPICAL فقرہ ہے اور دوسرا انشائیہ کا۔ اب اگر سارا مضمون شے یا موضوع کے مضحکہ خیز پہلوؤں کو سامنے لائے اور قاری فاضل جذبات کو خارج کرنے کا اہتمام کرے تو یہ مزاحیہ مضمون متصور ہوگا لیکن اگر کوئی نثر پارہ شے یا موضوع کے مخفی لیکن ارفع یا گہرے مفاہیم کی طرف قاری کو راغب کر کے اُس کے جذبات کو صَرف کرنے کا اہتمام کرے۔ یوں کہ اُس کے ہاں اعصابی تسکین کے حصول کے بجائے سوچ کے ایک نئے سلسلے کو تحریک مل سکے تو وہ انشائیہ کے تحت شمار ہوگا۔ اسلوب کا فرق اس کے علاوہ ہے۔ مثلاً انشائی اسلوب کے سلسلہ میں عام طور سے "شگفتگی" کا لفظ استعمال ہوا ہے۔ مگر بدقسمتی سے اس لفظ نے بھی زیادہ تر غلط فہمیاں ہی پیدا کی ہیں۔ وجہ یہ کہ ایک عام قاری کے ذہن میں یہ بات پختہ ہو چکی ہے کہ ہنسی، تبسم اور شگفتگی ایک ہی کیفیت کے مختلف نام ہیں۔ لہٰذا جب اُسے یہ بتایا جاتا ہے کہ انشائیہ سے شگفتگی اور مزاحیہ طنز، یہ سے ہنسی یا تبسم پیدا ہوتا ہے تو وہ قدرتی طور پر ان سب کو ایک ہی صنفِ ادب متصوّر کر لیتا ہے۔ اس غلط فہمی کے پیشِ نظر یہ ضروری ہے کہ انشائی اسلوب کے لئے شگفتگی کے بجائے "تازگی" کا لفظ استعمال کیا جائے بلکہ اگر تخلیقی تازگی کہا جائے تو بہتر ہے۔ اس فیصلے کی دو وجوہ ہیں۔ ایک تو یہ کہ انشائیہ کا اسلوب مجموعی طور پر تخلیقی سطح کا مظاہرہ کرتا ہے۔ جب کہ مزاحیہ اور طنزیہ اسلوب مضحکہ خیز موازنہ پر انحصار کرتے ہوئے بالعموم ایک غیر تخلیقی سطح پر سرگرم رہتا ہے اور جہاں تضمین یا تصرف کو بروئے کار لاتا ہے۔ وہاں بھی اس کا مقصد تضاد یا مماثلت کی مضحکہ خیزی کو اُجاگر کرنا ہوتا ہے جو ظاہر ہے کہ تخلیقی سطح کی تحریر کا وصف نہیں۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ بعض اوقات

انشائیہ میں "شگفتگی" بالکل مفقود ہوجاتی ہے اور اس کی جگہ PATHOS پیدا ہوجاتا ہے گویا اسلوب کی تازگی تو برقرار رہتی ہے لیکن اسلوب کا تاثر شگفتگی کے بجائے فکری یاسیت کو تحریک دینے لگتا ہے۔ ورجینیا وولف کا انشائیہ "THE DEATH OF THE MOTH" اس کی بہترین مثال ہے۔ کہ اس میں اسلوب کی تازگی تو برقرار ہے لیکن انشائیہ کا تاثر ایک عجیب سے حزن آمیز عرفان پر منتج ہوا ہے۔ چنانچہ اس بات کے اظہار میں مجھے تامل نہیں کہ انشائیہ مزاج اور اسلوب، ہر دو اعتبار سے مزاحیہ مضمون سے ایک الگ شے ہے اور ان دونوں کو ایسے یا مضمون کے تحت یک جا کرنا کسی طور بھی مستحسن نہیں۔

عرش صدیقی صاحب کا یہ مشورہ ہے کہ انشائیہ کا لفظ ساری ESSAY — WRITING پر پھیلا دیا جائے اور اس کے ساتھ سابقے لگا کر "طنزیہ انشائیے" "مزاحیہ انشائیے" اور (خاکم بدہن) "تنقیدی انشائیے" کی تراکیب وضع کر لی جائیں لیکن سوال یہ ہے کہ آج تک اس کام کے لئے "مضمون" کا لفظ بڑی خوش اسلوبی سے استعمال ہوتا رہا ہے اور "طنزیہ مضمون" "مزاحیہ مضمون" "تنقیدی مضمون" وغیرہ تراکیب بھی مستعمل ہو چکی ہیں تو پھر لیکا یک مضمون کے بجائے انشائیہ کا لفظ استعمال کر کے تراکیب کے ایک نئے سلسلے کو جنم دینے کا کیا جواز ہے؛ قصہ دراصل یہ ہے کہ خالص ایسے لکھنے والوں کو جب محسوس ہوا کہ لفظ مضمون ان کے لئے کارآمد نہیں تو انہوں نے لفظ انشائیہ وضع کر لیا اور اس میں کوئی ہرج بھی نہیں تھا لیکن جب یہ لفظ مقبول ہو گیا تو مضمون لکھنے والوں نے فی الفور لفظ "مضمون" کو ایک پرانا کھلونا سمجھ کر پرے پھینک دیا اور لفظ "انشائیہ" کو ایک نیا کھلونا جان کر سینے سے لگانے کے لئے تیار ہو گئے

اب اگر خالص ایسّے کے نام لیوا صبر شکر کر کے لفظ انشائیہ سے دست کش ہو جائیں اور اپنے لئے کوئی نیا لفظ وضع کر لیں تو بھی اس بات کی کیا گارنٹی ہے کہ مضمون نگار حضرات کسی روز لفظ "انشائیہ" کو پرے پھینک کر اس نئے لفظ کی طرف نہیں لپکیں گے ہٰذا انصاف کا تقاضا یہی ہے کہ لفظ انشائیہ خالص ایسّے کے لئے استعمال ہو اور طنزیہ مزاحیہ تحریروں کے ساتھ حسب سابق مضمون کا لفظ وابستہ رہے۔ ویسے بھی چونکہ انشائیہ تخلیقی سطح کی نثر پیش کرتا ہے جو علمی، تنقیدی، مزاحیہ اور طنزیہ نثر سے مزاجاً مختلف ہے لہٰذا لفظ "انشاء" ہی سے اس کا رشتہ جوڑنا مناسب ہے جو طرزِ تحریر کی تخلیقی سطح کی نشان دہی کرتا ہے۔

طنز و مزاح کے پچیس سال

(۱)

طنز و مزاح کا نہایت گہرا تعلق ہنسی کی جبلت سے ہے اور ہنسی نہ صرف انسان کو حیوان سے جدا کرتی ہے بلکہ اپنے مزاج کی تبدیلی سے انسان کے تدریجی ذہنی اور تہذیبی ارتقا پر روشنی بھی ڈالتی ہے۔ یوں کہ اس کی مدد سے انسانی معاشرت کی ساری تاریخ بآسانی مرتب کی جا سکتی ہے۔ ہنسی نشانۂ تمسخر کی بہ نسبت ہنسنے والے کے کردار کو زیادہ اجاگر کرتی ہے اس لئے کسی دور کے ذہنی معیار کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ اس میں لوگ کن باتوں پر ہنستے ہیں اور ان کی ہنسی نوعیت کے اعتبار سے کیسی ہے۔

ہنسی کے عمل سے پوری طرح واقف ہونے کے لئے یہ ازبس ضروری ہے کہ اسے برہمی کی کیفیت سے الگ کر کے دکھایا جائے۔ بقول گریگوری برہمی میں بنیادی جذبہ تو ایک ہوتا ہے لیکن اس جذبے کا اظہار متعدد اور متنوع انداز اختیار کرتا ہے مثلاً غصے کی حالت میں بنیادی جذبہ تو محض یہ ہوتا ہے کہ فریق مخالف پہ فی الفور وار کیا جائے۔ چنانچہ اس "کارِ خیر" کے لئے جسمانی نظام خون میں چلینی کا مناسب اضافہ

فوری طور پر کر دیتا ہے اور انسان سیخ پا ہو جاتا ہے مگر اس برہمی کا اظہار متعدد صورتیں
اختیار کر سکتا ہے۔ مثلاً برہم انسان فریقِ مخالف کو چپت لگا کر بھی غصے کا اظہار کر سکتا
ہے اور اُسے گالیاں دے کر بھی، وہ اسے ملازمت سے الگ بھی کر سکتا ہے اور
اسے مقدمے میں ملوث بھی، وغیرہ دوسری طرف ہنسی میں عمل کی صورت تو ہمیشہ ایک
ہی ہوتی ہے یعنی بقول گریگ "دروازے سے کود کر چھلانگ لگانے یا بندوق کی لبلبی
دبانے سے ذرا قبل آپ ایک لمبا سانس لیتے ہیں اور پھر اسے اپنے سینے میں روکے
رکھتے ہیں۔ ہنسی کے وقت بھی آپ اسی طرح ایک لمبا سانس لیتے ہیں مگر اسے روکنے
کے بجائے آواز کے چھوٹے چھوٹے دھماکوں کی صورت خارج کر دیتے ہیں" لیکن
اسی ہنسی میں جس کے اظہار کی صورت بالکل سادہ اور یک رنگ ہے، متعدد اور متنوع
محرکات شامل ہوتے ہیں مثلاً ہنسی کا محرک خالص لطف اندوزی کا جذبہ بھی ہو
سکتا ہے جیسے ظرافت (COMIC) میں یا فاضل ہمدردی کے اخراج کا رجحان بھی جیسے
خالص مزاح (HUMOUR) میں یا اس کے پیچھے جذبۂ افتخار اور زہرناکی کا عنصر بھی موجود
ہو سکتا ہے جیسے طنز (STAIRE) میں اسی طرح جب لطف اندوزی ذاتی عناد
سے ملوث ہو تو ہجو جنم لیتی ہے۔ خود ستائی یا کھیل کی جبلت بھی ہنسی کو تحریک دے
سکتی ہے وغیرہ۔ کہنے کا مطلب فقط یہ ہے کہ ہنسی کا اظہار تو ایک بندھے ٹکے انداز
کا پابند ہے لیکن اس کے محرک جذبات اَن گنت ہیں جب کہ برہمی کا محرک جذبہ صرف
ایک ہے اور اس کے اظہار کے پیرائے بے شمار ہیں۔

مگر برہمی اور ہنسی کا یہ فرق کچھ اور سطحوں پر بھی اُجاگر ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر جب کوئی
غصے میں آتا ہے تو اپنے خون کی زائد چینی فریقِ مخالف پر پوری طرح صرف کر ڈالتا ہے۔

چاہے اس کے لیئے وہ کوئی سا طریق ہی کیوں نہ استعمال کرے۔ گویا غصّے کی حالت میں جو زائد قوّت انسان میں پیدا ہوتی ہے۔ ہمیشہ ایک خاص "ہدف" کی طرف سفر کرتی ہے اور اس قوت کے اخراج سے انسان اس کارتوس کی طرح ہو جاتا ہے جس میں سے گولی نکل چکی ہو۔ اس کے برعکس جب انسان ہنستا ہے تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ خون میں زائد چینی آجانے سے۔ جو فاضل قوّت پیدا ہوئی تھی اور جس کی ایک واضح اور متعین منزل تھی، اب عمل کی کوئی صورت نہ پاکر ہنسی کے جھٹکوں کے ذریعے خارج ہو گئی ہے یہ بالکل ایسے ہی ہے جیسے ریل کے انجن میں ضرورت سے زیادہ اسٹیم پیدا ہو جائے اور انجن ڈرائیور میٹر کو نارمل سطح پر لانے کے لیئے اسے متعدد چھوٹے چھوٹے جھٹکوں کی صورت میں خارج کر دے۔ غصّے میں قوت کے اخراج سے جو آسودگی ملتی ہے وہ گویا نقاہت کی ایک صورت ہے (بالکل جیسے گریہ کی آسودگی بھی قوّت کے مکمل اخراج ہی کی ایک صورت ہے) جب کہ ہنسی میں صرف وہ فاضل قوت خارج ہوتی ہے جس کی اب ضرورت باقی نہیں رہی چنانچہ اس سے جو آسودگی حاصل ہوتی ہے اس میں ایک عجیب سی طمانیت اور مسرّت کا احساس شامل ہوتا ہے یہ ہمی ایک سیدھا سادا سپاٹ سا عمل ہے جس کے ذریعے قوّت کا اخراج نسبتاً آہستہ ہوتا ہے جب کہ ہنسی میں فریقِ مخالف کے یک دم غائب ہو جانے سے فاضل قوّت کا رُخ انسان کی اپنی جانب مُڑ جاتا ہے اور وہ اس کی ضرورت نہ پاکر اسے فی الفور خارج کر دیتا ہے۔

(۲)

پچھلے پچیس برس کے طنزیہ اور مزاحیہ ادب کا جائزہ لینے کے لئے ان تمہیدی سطور

کی بڑی ضرورت تھی تاکہ نہ صرف ہنسی اور اس کے محرکات کے سلسلے میں ذہن صاف ہو جائے بلکہ مزاح اور اس کے اماثل کا فرق بھی گرفت میں آسکے۔

اب سوال یہ ہے کہ اس دَور کے ادب کو طنز، مزاح، تحریف وغیرہ کے خانوں میں بانٹ کر اس کا جائزہ لیا جائے یا اصنافِ ادب کے اعتبار سے اس پر ایک نظر ڈالی جائے۔ دونوں طریق کارآمد ہیں مگر میں ذاتی طور پر موخر الذکر طریق کے حق میں ہوں اس لیے میں پہلے شاعری اور اس کے بعد نثر کو زیرِ بحث لاؤں گا۔

پچھلے پچیس برس میں جن شعرا نے طنز و مزاح سے کام لے کر زندہ رہنے والی تخلیقات پیش کیں۔ ان میں راجہ مہدی علی خان، مجید لاہوری۔ سید محمد جعفری، ضمیر جعفری، شیخ نذیر احمد واہی، غلام جیلانی اصغر اور بعض دوسرے شعراء کے نام قابلِ ذکر ہیں۔

آزادی سے قبل راجہ مہدی علی خان کی کتاب "مضراب" بہت مقبول ہوئی تھی اس میں کچھ تو رومانی نظمیں تھیں اور گو یہ نظمیں بھی اپنی شگفتگی کے اعتبار سے لائقِ مطالعہ تھیں تاہم اس مجموعے کی مقبولیت کا اصل باعث راجہ صاحب کی مزاحیہ اور طنزیہ نظمیں تھیں۔ ان نظموں میں "ایک چہلم"۔ "اجی پہلے آپ" "جب شام جنت میں ہوئی" وغیرہ خاص طور پر بہت مشہور ہوئیں۔ اس کے بعد راجہ صاحب نے ایک طویل چُپ سادھ لی جو ۱۹۶۰ء کے لگ بھگ ٹوٹی اور پھر طنزیہ مزاحیہ شاعری کا ایک سیلاب ان کے قلم سے پھوٹ بہا۔ یہی راجہ صاحب کی شاعری کا سنہری دور بھی ثابت ہوا۔ چنانچہ جلد ہی ان نظموں کی تعداد اتنی زیادہ ہو گئی کہ ایک نئے مجموعے کی ضرورت عام طور سے محسوس ہونے لگی۔ مولانا صلاح الدین احمد کی "اکادمی پنجاب" نے یہ کام سرانجام دیا اور راجہ صاحب کا دوسرا مجموعہ "اندازِ بیاں اور" کے نام سے منصۂ شہود پر آگیا۔ افسوس کہ راجہ

صاحب کی عمر نے وفا نہ کی اور نظموں کی آمد کا یہ سلسلہ منقطع ہوگیا تاہم ان کی وفات کے بعد انور سدید صاحب نے "آخری نظمیں" کے عنوان سے ان کا تیسرا مجموعۂ کلام مرتب کر کے شائع کیا ہے جس میں ان نظموں کا کڑا انتخاب پیش کیا جو "اندازِ بیاں اور" کے بعد تخلیق ہوئی تھیں۔

راجہ مہدی علی خاں کی وفات کے بعد میں نے اپنے ایک مضمون۔ "اُردو ادب کا ٹنا ڈوڑ" میں ان کی تخلیقات کا جائزہ لیتے ہوئے لکھا تھا کہ "وہ سدا ان عالمگیر ناہمواریوں کو گرفت میں لینے کی طرف مائل رہے جو ہر دَور اور ہر زمانے میں انسان کی ابدی حماقتوں سے جنم لیتی ہیں۔ راجہ مہدی علی خان کا کلام ایک ایسا آئینہ ہے جس میں ہمیں اپنی اصلی صورت صاف نظر آتی ہے لیکن نہ اتنی مسخ شدہ حالت میں کہ ہم رو پڑیں اور نہ موئے قلم کے اس لمسِ مکرر (RETOUCHING.) کے ساتھ کہ ہم کسی فریب میں مبتلا ہو جائیں۔ اس کے برعکس وہ ایک ایسی تصویر پیش کرتے ہیں۔ جسے دیکھتے ہی ہم بے اختیار ہنس پڑتے ہیں اور ہمارے جذباتی ابال میں اعتدال اور توازن پیدا ہو جاتا ہے۔ ہنسی کے بارے میں یہ کلیہ کہ یہ فاضل قوّت کے اخراج کی ایک صورت ہے۔ راجہ صاحب کے کلام کے مطالعے سے بالکل سچ نظر آتا ہے۔

راجہ مہدی علی خان نے زندگی کو ایک بچّے کی سی مسرت آمیز حیرت کے ساتھ دیکھا ہے چنانچہ ایک طرف تو انہیں بہت سی ناہمواریاں نظر آئی ہیں اور دوسری طرف ان کے ردِّ عمل میں طنز کی بہ نسبت مزاح کو زیادہ تحریک ملی ہے۔ طنز ایک گرگ باراں دیدہ کی تیز نگاہی کا نتیجہ ہے جب کہ مزاح ایک معصوم دل کی صورتِ اظہار۔ راجہ مہدی کے ہاں گرگِ باراں دیدہ کا انداز بھی موجود ہے جو ان کے گہرے مشاہدے سے مترشح ہے لیکن انہوں نے زیادہ تر نشیب ہی سے دا د بچہ بھی اپنے چھوٹے قد کے باعث

ہمیشہ نیچے سے اُوپر کو دیکھتا ہے) اشیاء اور افراد پر نظر ڈالی ہے۔ یہ چند مثالیں قابلِ غور ہیں:۔

آئی جو ایک اور بھی آتی چلی گئیں
چھوٹے سے ایک گھر میں سماتی چلی گئیں
بچوں نے چھیڑے ناک سے نغمے سڑر سڑر
ناکیں پکڑ کے چھُوں یہ کرائی چلی گئیں
بولی جو ایک کائیں تو سب بولیں کائیں کائیں
پھر کائیں کائیں کائیں سُناتی چلی گئیں

"بیوی کی سہیلیاں"

پولس کپتان کی پوتی ہے یہ اس سے نہیں امی
جہاں ڈانٹا پولس فوراً وہاں آ جائے گی امی
ذرا فون فون کیا تو اپنے ڈیڈی کو بتائے گی
یہ خود باہر رہے گی اور مجھے اندر کرا دے گی

"ضرورتِ رشتہ اور تصویریں"

اُدھر پائل بجی چھم چھم چھما چھم
اِدھر مٹکے چلے دھم دھم دھما دھم

مرا منہ آگے بڑھ کر اس نے نوچا
اِدھر سے ٹینٹوا میں نے دبوچا
جو میں نے ہاتھ زلفوں پر بڑھایا
تو اس نے ہاتھ میرا کاٹ کھایا
قیامت کی ہوئی وہ مارا ماری
گیا تہمد مرا اور اس کی ساری

"مثنوی قہر البیان"

ان مثالوں سے ظاہر ہے کہ : راجہ صاحب اکثر ایک مزاحیہ صورتِ واقعہ کو جنم دیتے ہیں نہ کہ طنز کی زہر آلود فضا کو۔ راجہ مہدی کے ہاں تحریف کا انداز خاص طور پر بہت نمایاں ہے اور تصرف سے انہوں نے جا بجا مزاحیہ نکتے پیدا کئے ہیں۔ ان کی مثنویاں تحریف کی بہت عمدہ مثالیں ہیں۔ بحیثیتِ مجموعی پچھلے پچیس برس میں راجہ مہدی علی خان نے اردو کے طنزیہ مزاحیہ ادب میں بیش بہا اضافے کئے اور یہ بات بڑے وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ وہ "بیسویں صدی کی اردو شاعری میں طنز و مزاح کے سب سے بڑے علم بردار تھے۔"

راجہ مہدی علی خان نے تو زیادہ تر اُن ناہمواریوں پر توجہ مبذول کی جو انسان کی ازلی و ابدی حماقتوں سے جنم لیتی ہیں۔ مگر ان کے معاصرین نے زیادہ تر نئے سیاسی اور سماجی حالات سے پھوٹنے والی ناہمواریوں کو طنز کا نشانہ بنایا۔ غالباً اس کی وجہ یہ بھی تھی کہ راجہ صاحب بمبئی میں رہے اور اُن برق رفتار تبدیلیوں کو نہ دیکھ سکے جو آزادی کے بعد ہمارے ہاں وقوع پذیر ہوئیں اور جن کے بعض ناہموار پہلوؤں کو یہاں کے طنز نگاروں

نے سب سے پہلے طنز کا نشانہ بنایا۔ چنانچہ مجید لاہوری، حاجی لق لق، سید محمد جعفری، ضمیر جعفری وغیرہ کے ہاں زیادہ تر سماجی اور سیاسی کروٹوں سے پھوٹنے والی ناہمواریوں پر طنز کی فراوانی نظر آتی ہے اور اس اعتبار سے ان کی طنز کی روایت اکبر الٰہ آبادی کی قائم کردہ روایت سے جا ملتی ہے۔ ان میں سے مجید لاہوری نے کوٹہ، پرمٹ، الاٹمنٹ، پگڑی، رشوت وغیرہ کے روز افزوں رجحانات کو اپنی طنز کی لپیٹ میں لے لیا اور اس ضمن میں بعض عمدہ نظمیں تخلیق کیں۔ مجید لاہوری ذہنی طور پر بڑے فعّال تھے، اور معاشرے کے اندر سے ابھرنے والی موہوم ناہمواریوں کو بھی تاڑ جاتے تھے۔ علاوہ ازیں انھوں نے بعض عمدہ تحریفات بھی لکھیں، حفیظ جالندھری کی نظم "میرا اسلام لے جا" اور علامہ اقبال کی نظم "فرمانِ خدا" پر ان کی تحریفیں خاص طور پر بہت مشہور ہیں۔

مجید لاہوری کی طنز کا عام لہجہ یہ تھا:

ابھی تک پگڑیوں میں ہے شکوہِ تاجِ سلطانی
ابھی تک رشوتوں کی حکمرانی ہے جہاں میں ہوں

ابھی ہیں چور بازاری کی سینہ زوریاں باقی
غریبوں مفلسوں کا خون پانی ہے جہاں میں ہوں

"جہاں میں ہوں"

وہ بھی ہے آدمی جسے کوٹھی ہوئی الاٹ
وہ بھی ہے آدمی کہ ملا جس کو گھر نہ گھاٹ

وہ بھی ہے آدمی جو بیٹھا ہے بن کے لاٹ
وہ بھی ہے آدمی جو اٹھائے ہے سر پہ کھاٹ

موٹر میں جا رہا ہے سو ہے وہ بھی آدمی
رکشا چلا رہا ہے سو ہے وہ بھی آدمی

"ماڈرن آدمی نامہ"

سید محمد جعفری کا خاص موضوع سیاسی بے اعتدالیوں کو طشت از بام کرتا ہے گو معاشرے کے دوسرے مسائل سے بھی وہ بے نیاز نہیں رہے۔ سید صاحب کے اسلوب میں بلا کی توانائی اور نکھار ہے۔ ان کے ہاں ایک خاص بات یہ بھی ہے کہ تضمین اور تصرف کی مدد سے بھرپور وار کرتے ہیں اور پیش پا افتادہ منطقی جواز سے کچھ زیادہ سروکار نہیں رکھتے۔ یہ چند اشعار قابلِ غور ہیں:۔

یو۔ این او کے پیٹ میں سارے جہاں کا درد ہے
وحدۂ فردا پہ ٹرخانے کے فن میں فرد ہے
گرچہ پٹواتا فلسطیں میں خود اپنی نرد ہے
ایسی قوموں سے خفا ہے جن کی رنگت زرد ہے
کتنا اچھا فیصلہ کرتا رہا کشمیر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

"یو۔ این۔ او"

عطر میں ریشمی رومال بسایا ہم نے
ساتھ لائے تھے مصلّٰی وہ بچھایا ہم نے
دُور سے چہرہ وزیروں کو دکھایا ہم نے
ہر بڑے شخص کو سینے سے لگایا ہم نے

پھر بھی ہم سے یہ گلہ ہے کہ وفادار نہیں
کون کہتا ہے کہ ہم لائقِ دربار نہیں

"وزیروں کی نماز"

سید ضمیر جعفری کے ہاں مجید لاہوری اور سید محمد جعفری کے ممتاز اوصاف یک جا نظر آتے ہیں۔ یعنی وہ سماجی اور سیاسی ناہمواریوں پہ ایک سی قدرت اور توانائی سے طنز کرنے کی سکت رکھتے ہیں۔ ضمیر جعفری کا مشاہدہ تیز اور اسلوب نکھرا ہوا ہے اور ان کی طنز کی چبھن فی الفور محسوس ہوتی ہے۔ ایک خاص بات جو انہیں اپنے معاصرین سے ممتاز کرتی ہے ان کی "ہمہ جہتی" ہے۔ وہ غزل لکھ رہے ہوں یا مضمون، ان کے یہاں ادب کا اعلیٰ معیار سدا برقرار رہتا ہے "ایک سپاہی" کے نام سے انہوں نے جو مضامین لکھے تھے ان کا ذائقہ آج بھی لبوں پر بالکل تازہ ہے۔ اسی طرح "اُڑتے ہوئے خاکے" نیز اپنی سنجیدہ غزلوں میں انہوں نے خود کو ایک صاحب طرز انشا نگار اور ایک پختہ غزل گو کے طور پر پیش کیا ہے۔ مگر ساتھ ہی انہوں نے طنزیہ مزاحیہ شاعری میں بھی اپنے لطیف جوہر دکھائے ہیں۔ ایک ہی شخصیت میں مختلف اوصاف کا یوں یکجا ہونا کوئی معمولی بات نہیں۔ سید ضمیر جعفری کی طنزیہ شاعری کے یہ نمونے دیکھئے:

کل مہاجرین پہ تازہ نکھار دیکھ
مونچھوں کے تاؤ دیکھ نظر کی بہار دیکھ

موٹر پہ اُڑ رہا ہے وہ تُلّا کمہار دیکھ
ہے دیکھنے کی چیز اسے بار بار دیکھ

اے مرحبا یہ حسنِ اداۓ الاٹ منٹ
"وبائے الاٹ منٹ"

بڑا کو تو دیکھو نہ گہنا نہ پاتا
فقط اک غرارہ، فقط ایک چھاتا
نہیں کچھ بھی نامِ خدا آتا جاتا
بجٹ ہاتھ میں جیسے دھوبن کا کھاتا
اِدھر ممبری چھڑ گئی ممبری سے
اُدھر طفل رونے لگے گیلری سے

یہ آوازِ شور و شغب بولتی ہیں
یہ اندازِ غیظ و غضب بولتی ہیں
نہیں بولتی ہیں تو کب بولتی ہیں
یہ جب بولتی ہیں تو سب بولتی ہیں
شہادت کی انگشت اقبال پر ہے
کبھی ناک پر ہے کبھی گال پر ہے

"عورتوں کی اسمبلی اور وزارت"

نذیر احمد شیخ ہمیشہ کچھ پسِ پردہ ہی رہے۔ اس لیے زیادہ لوگ ان کے مزاحیہ طنزیہ کلام سے آشنا نہ ہو سکے۔ پچھلے دنوں ان کی ایک کتاب "حرفِ بشاش" چھپی تو مجھے بے حد دُکھ ہوا۔ کتاب کی اشاعت پر نہیں کہ یہ کتاب تو اردو کے طنزیہ مزاحیہ ادب میں ایک نہایت قیمتی اضافہ ہے۔ دُکھ اس بات پر ہوا کہ میں آج سے قبل ان کے کلام سے کیوں آشنا نہ ہو سکا۔ مجھے اعتراف ہے کہ جب سنہ ۱۹۵۸ء میں

میرا تحقیقی مقالہ " اردو ادب میں طنز و مزاح " شائع ہوا تو میں نذیر احمد شیخ کے نام تک سے واقف نہ تھا۔ اس میں ایک بڑی حد تک میری کوتاہی اور ایک حد تک نذیر احمد شیخ کی گوشہ نشینی اور کم آمیزی کو دخل حاصل تھا۔ انہوں نے بہت کم سامنے آنے کی کوشش کی ہے اور ان کا کلام زیادہ تر قریبی دوستوں کی محفلوں میں ہی دادِ سخن حاصل کرتا رہا ہے۔ اب انہوں نے " حرفِ بشاش " چھپوائی ہے تو پبلک کو (جس میں راقم الحروف بھی شامل ہے) ان کے طنزیہ مزاحیہ کلام کے بارے میں کوئی تاثر قائم کرنے کی سعادت حاصل ہوئی ہے۔

نذیر احمد شیخ کے طنزیہ مزاحیہ کلام کے چار رنگ ہیں۔ ایک رنگ تو وہ ہے جس کے سب سے بڑے علمبردار راجہ مہدی علی خان تھے۔ یعنی کسی ایک دور میں ابھرنے والی سیاسی یا سماجی ناہمواریوں کے بجائے انسانی فطرت کی ازلی و ابدی حماقتوں کو پیش کرنے کی روش۔ اس ضمن میں نذیر احمد شیخ کی نظمیں۔ زمیندار بس، آندھی، خیالی پلاؤ، علامہ علامتی، تمباکو، ہاؤ ڈو یو ڈو۔ اور متعدد دوسری تخلیقات پیش کی جاسکتی ہیں۔ دوسرا رنگ تحریف یا پیروڈی کا ہے۔ اس میں راجہ مہدی کے بعد نذیر احمد شیخ کے نام ہی کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ ان کی تحریفات تعداد کے لحاظ سے نہیں، مزاح کے اعلیٰ معیار کے اعتبار سے بھی قابلِ ذکر ہیں۔ تیسرا رنگ " لمرک " کا ہے۔ اردو زبان کو لمرک سے آشنا کرنے کا سہرا نذیر شیخ ہی کے سر ہے۔ مگر انہوں نے محض ایک نئی صنف میں طبع آزمائی کرکے اولیت کا درجہ حاصل نہیں کیا بلکہ بعض نہایت خوبصورت لمرک تحریر بھی کئے۔ آخری رنگ صنعتی شاعری کے زمرے میں آتا ہے کہ انہوں نے مشین کے میکانکی عمل کی پرچھائیں انسانی اعمال میں دیکھی اور یوں یہ صورتِ حال مضحک کیفیت

میں مبدل ہو گئی۔ اس سے مجھے برگساں کا وہ قول یاد آیا کہ جب متحرک زندگی جمود یا میکانکی عمل کا نقشہ دکھاتی ہے تو ہماری ہنسی کو تحریک مل جاتی ہے۔ مثلاً جب سرکس کا مسخرہ کسی فرضی کرسی پر بیٹھتے ہوئے ایک وزنی بوری کی طرح دھڑام سے فرش پر گر پڑتا ہے تو ہم بے اختیار ہنس پڑتے ہیں۔ خود نذیر شیخ صاحب تمام عمر صنعت سے متعلق رہے اس لئے انہوں نے جب انسان کو بھی ایک مشین میں ڈھلا ہوا پایا تو ان کی حسِ ظرافت پھڑک اٹھی، نتیجہ دلچسپ صنعتی نظموں کی صورت میں ہمارے سامنے ہے۔ ان کی شاعری کے مختلف رنگوں کے سلسلے میں یہ چند نمونے ملاحظہ ہوں۔

عجب موڑ موڑی عجب جھوک لی ہے
کہ بمپر میں چھکڑے کی دُم ٹھوک لی ہے
پولس کے جواں نے جو اب روک لی ہے
نہ بس چل رہا ہے نہ بس چل رہی ہے
زمیندار بستی کی بس چل رہی ہے

جھکولوں سے جب کارواں جھولتا ہے
مسافر مسافر کا منہ چومتا ہے
پھنسا پیر سوتا ہے سر گھومتا ہے
دبی نبض ساکت ہے نس چل رہی ہے
زمیندار بستی کی بس چل رہی ہے

"زمیندار بسیما"

آخری جنگ سکندر سے جو دارا ہارا

دشتِ ایران میں پھرتا تھا وہ مارا مارا

بیٹھ جاتا تھا جہاں کوئی سرائے دیکھی

دال اگر مفت ملی نان ادھارا مارا

فوجِ یونان تعاقب میں جو آتے دیکھی

اسپِ طرار نے پھرتی سے طرارا مارا

ایک نالے میں مگر اسپ رپٹ کر لڑھکا

شاہِ افتاں نے کہا آج تو یارا مارا

سر اٹھایا تو کنارے پہ کھڑے تھے دشمن

اُس نے غوطہ اسی نالے میں دوبارا مارا

دارا مارا (تحریف)

یوں سبق دیتے ہیں بیٹھے مولوی عبدالرؤف
حرف سے نکلا حروف اور ظرف سے نکلا ظروف
اب بتاؤ وقف سے نکلا ہے کیا
ایک نے اوقاف جب اُٹھ کر کہا
دوسرا بولا غلط ہے مولوی جی بے وقوف"

"بے وقوف" (ملرک)

اندر میں اور میری کھڈی باہر کھیلیں لوگ کبڈی
روز مشقت بارہ گھنٹے دکھتی ہے اب ہڈی ہڈی

چل ری میری کھٹی بھٹ بھٹ جیسے گھوڑا دوڑے سرپٹ
کھٹ پٹ کھٹ پٹ کھٹ پٹ کھٹ پٹ

"پارچہ باف"

(۲)

جہاں تک اردو نثر کا تعلق ہے، طنز و مزاح لکھنے والوں میں سے بعض تو پرانے ہیں جو پچھلے پچیس برس کے عرصہ میں بھی لکھتے رہے اور بعض نئے جنہوں نے تقسیم کے بعد لکھنا شروع کیا۔ پرانے لکھنے والوں میں کنہیالال کپور، رشید احمد صدیقی، فکر تونسوی، شفیق الرحمٰن۔ شوکت تھانوی وغیرہ کے نام قابلِ ذکر ہیں، کنہیالال کپور نے تقسیم سے پہلے "سنگ و خشت" "چنگ و رباب" اور شیشہ و تیشہ" لکھ کر بڑا نام پیدا کیا تھا لیکن وہ آزادی کے بعد بھی خاموش نہیں رہے اور ان کے مجموعے "بال و پر" اور "گردِ کارواں" اسی دور میں سامنے آئے ہیں۔ کپور کی طنز میں ایک خاص طرح کی کاٹ ہوتی ہے اور ان کا طریق ایک سرجن کے عمل جراحی سے شدید مماثلت بھی رکھتا ہے۔ مگر اس پر تلخ اندیشی کی بہ نسبت ایک خوش گوار کیفیت سدا مسلط رہتی ہے۔ البتہ کپور نے آزادی کے بعد جو مضامین لکھے، ان میں پہلی سی بات نہیں تھی۔ بے شک ان کے اسلوبِ تحریر میں زیادہ نکھار آگیا۔ لیکن خیال کا تیکھا پن اب باقی نہ رہا۔ یہی حال رشید احمد صدیقی کا ہے جنہوں نے آزادی سے پہلے زندہ رہنے والے طنزیہ مضامین لکھے۔ لیکن تقسیم کے بعد اس معیار اور رفتار کو برقرار نہ رکھ سکے۔ شوکت تھانوی تقسیم سے پہلے بھی لکھتے تھے اور بعد ازاں بھی ایک سے انہماک کے ساتھ لکھتے رہے اور ان کا جو انداز پہلے تھا بعد کے دور میں بھی اسی طرح قائم رہا اور وہ زیادہ تر ازدواجی زندگی

کی ناہمواریوں سے مزاحیہ واقعات کشید کرکے قارئین کے سامنے پیش کرتے رہے شفیق الرحمٰن کے فن میں بھی کوئی تبدیلی نہیں آئی۔ گو مقدار کے لحاظ سے انہوں نے بھی تقسیم کے بعد خاصا لٹریچر پیدا کیا۔ شوکت تھانوی کے مزاح کا مرکزی نقطہ ازدواجی زندگی تھا۔ اور شفیق الرحمٰن کا مرکزی نقطہ کالج کا نوجوان! اس نوجوان کو پیش کرنے میں شفیق الرحمٰن بہت کامیاب ہیں۔ اور اسی لیئے ان کی تخلیقات کالج کے طلبا میں بہت مقبول ہیں، مگر مزاحیہ مضامین اور افسانوں کے علاوہ شفیق الرحمٰن نے بعض نہایت خوبصورت اور اعلیٰ معیار کی تحریفات بھی لکھی ہیں، جو اردو ادب میں سدا زندہ رہیں گی راجہ مہدی علی خاں ایک شاعر کی حیثیت سے بہت مقبول رہے ہیں لیکن تقسیم کے بعد انہوں نے طنز یہ مزاحیہ مضامین بھی لکھے اور کامیاب ہوئے۔ یہ مضامین زیادہ تر "ادیب برادری" سے متعلق ہیں، اس لئے ان کا دائرۂ عمل محدود ہے۔ تاہم ان کی بے پناہ ظرافت بہت متاثر کرتی ہے۔ "ادیبوں کے مشغلے" کا ابتدائی حصّہ بھی خاصا دلچسپ ہے لیکن بعد ازاں انہوں نے اس سلسلے کو اتنا طول دیا کہ تکرار کے باعث بہت سے مزاحیہ پہلو مدھم ہوکر رہ گئے۔ منٹو نے ایک افسانہ نگار کی حیثیت سے تقسیم سے پہلے ہی نام پیدا کر لیا تھا لیکن جب آزادی کے بعد انہوں نے چچا سام کے نام خطوط نیز بعض لوگوں کے خاکے تحریر کیئے تو ان کی طنز کی بے پناہ جراحت کا پوری طرح احساس ہوا۔

تقسیم کے بعد جن نئے لکھنے والوں نے اردو نثر میں طنز و مزاح کے جوہر دکھائے ان میں سے امجد حسین کا ذکر سب سے پہلے ہونا چاہیئے۔ امجد حسین دھیمے لہجے میں بات کرتے ہیں، لیکن ان کی طنز خاصی تیز ہے۔ یوں تو امجد صاحب کے متعدد مضامین قابلِ ذکر ہیں۔ لیکن ان کے نام کے ساتھ ایک مضمون "ادب کے باوا لوگ" تو گویا چپک کر رہ گیا ہے۔

جس میں انہوں نے بعض کم معروف لکھنے والوں کے اوچھے پن کو بڑی خوبی سے طنز کا نشانہ بنایا ہے۔ امجد صاحب آہستہ خرام ہیں۔ اور ان کے مضامین لمبے لمبے وقفوں کے بعد سامنے آرہے ہیں۔ اسی لئے عوام میں ان کے نام کی گونج کچھ زیادہ نہیں، تاہم جن حضرات نے ان کے مضامین کا مطالعہ کیا ہے وہ جانتے ہیں کہ انہیں اردو کے طنز نگاروں میں ایک امتیازی مقام حاصل ہے۔ ——— التنال ذلالے ان کے مضامین کا ایک نیا مجموعہ شائع کرنے کی فکر میں تھے۔ یہ خبر بڑی خوشی آئند ہے کہ انہوں نے امجد صاحب کے مضامین کا یہ مجموعہ چھاپ دیا ہے۔

امجد حسین کی طرح محمد خالد اختر بھی دھیمے لہجے میں بات کرنے کے شائق ہیں مگر امجد حسین کی بہ نسبت انہوں نے کہیں زیادہ مضامین لکھے ہیں۔ ان کے مضامین خندۂ دنداں نما کے بجائے ہلکے سے تبسم کو جنم دیتے ہیں" بلکہ اکثر و بیشتر تو ان کے مضامین کے مطالعے سے دل میں جو گدگدی پیدا ہوتی ہے، مشکل ہی سے ہونٹوں تک پہنچ پاتی ہے۔ ان کا مضمون " زیبرا اسکیم" اس ضمن میں بطور مثال پیش کیا جا سکتا ہے۔ محمد خالد اختر کا لہجہ مہذب، اسلوب پختہ اور مطالعہ وسیع ہے۔ سائیں علی حیدر فندک " لکھ کر انہوں نے " آبِ حیات " کی نہایت عمدہ تحریف بھی کی ہے۔

اسی دوران میں مشتاق احمد یوسفی نے مضامین کے یکے بعد دیگرے دو مجموعے پیش کر کے اردو کے طنز یہ مزاحیہ ادب میں بیش بہا اضافے کئے۔ مشتاق یوسفی کے مضامین کی اہم ترین خوبی ان کا ادبی اسلوب ہے جس میں شگفتگی، روانی، شعریت، اور مطالعہ باہم شیر و شکر ہو گئے ہیں۔ اسلوب کے ادبی معیار کو ملحوظ رکھیں، تو رشید احمد صدیقی کے بعد مشتاق یوسفی کے مضامین ہی کو سب سے زیادہ اہمیت ملے گی۔ مگر

اسلوب کے علاوہ بھی ان کے ہاں لفظ، خیال اور واقعہ سے مزاح پیدا کرنے کی بڑی صلاحیت ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے پطرس اور رشید احمد صدیقی کے ممتاز اوصاف یک جا ہوئے تو مشتاق یوسفی کے مضامین نے جنم لیا۔ بعض لوگوں نے انہیں انشائیہ نگار بھی کہا ہے۔ لیکن اصل بات یہ ہے کہ ان کے مضامین مزاحیہ طنزیہ مزاحیہ ہیں۔ بحیثیت مجموعی یہ کہا جا سکتا ہے کہ مشتاق یوسفی کے مضامین میں طنز اور مزاح کا ایک نہایت خوشگوار امتزاج وجود میں آیا ہے جس کے باعث وہ اردو کے بہترین طنز و مزاح لکھنے والوں کی صف میں شامل ہو چکے ہیں۔

مشتاق احمد یوسفی کی طرح مسعود مفتی نے بھی آزادی کے بعد ہی نام پیدا کیا۔ مگر جہاں یوسفی کے ہاں طنز غالب ہے وہاں مسعود مفتی بنیادی طور پر ایک مزاح نگار ہیں آج سے کچھ عرصہ پہلے میں نے اپنے ایک مضمون میں ان کے بارے میں لکھا تھا۔

"قصہ یہ ہے کہ ہر فرد، شے یا لفظ کے دو روپ ہوتے ہیں۔ ایک، ظاہری، سنجیدہ رکھ رکھاؤ والا روپ، دوسرا مخفی، غیر سنجیدہ اور لڑکھڑاہٹ والا روپ! اب اس بات کا تمام تر دار و مدار دیکھنے والے کی آنکھ پر ہے کہ وہ شے یا فرد کی بیرونی کھال تک رسائی حاصل کرتی ہے یا اس کے اندر کی ناہمواری کو گرفت میں لیتی ہے مسعود مفتی کا کمال یہ ہے کہ انہیں ہر شے کا دوسرا (ناہموار) رُخ فی الفور نظر آجاتا ہے اور شاید اشیا کو مسعود مفتی فوراً نظر آجاتے ہیں کہ وہ انہیں دیکھتے ہی خدا سا ٹھٹک کر ٹھٹکنا اور ہکلانا شروع کر دیتی ہیں۔ چنانچہ بظاہر تو مفتی صاحب ایک شریف شہری کی طرح فٹ پاتھ پہ مصروفِ خرام ہوتے ہیں لیکن اپنی نظر کے لمس سے اردگرد کی دنیا میں ایک ایسا خوب صورت لیکن مضحکہ خیز کہرام برپا کرتے

جاتے ہیں کہ ہر شے اپنے اصل روپ کی پیروڈی نظر آنے لگتی ہے۔ میرے
خیال میں ایک اعلیٰ مزاح نگار کی پہچان محض یہ نہیں کہ وہ اشیاء کے مضحک
پہلوؤں کو فی الفور دیکھ لیتا ہے بلکہ یہ کہ خود اشیا مزاح نگار کو دیکھتے ہی پالتو
پلّوں کی طرح ناچنا کودنا اور اس کے گرد اچھل اچھل کر چکر لگانا شروع کر دیتی
ہیں۔ اپنے مزاحیہ مضامین میں مسعود مفتی سرکس کے رنگ ماسٹر کے روپ میں
ابھرتے ہیں اور اشیاء کے علاوہ قارئین بھی ان کے چابک کے پہلے ہی لمس پر
اپنی نارمل شریفانہ زندگی کو ترک کر کے اسٹولوں اور تپائیوں کی طرف لپکنے لگتے
ہیں۔ مزاح کی دنیا میں یہ شعبدہ گری کوئی معمولی بات نہیں۔"

مجھے اپنے اس تاثر میں مزید کچھ اضافہ نہیں کرنا۔ بجز اس کے کہ "کرکٹ نامہ"۔
بس اور بے بسی" اور "برج پارٹی" سے متعلق مضمون میں ان کا یہ طریق کار خاص طور پر بہت
کامیاب ہے اور مسعود مفتی اردو ادب میں خالص مزاح کے ایک بہت بڑے نمائندے
کے روپ میں سامنے آئے ہیں۔

خالص مزاح نگاری کے سلسلے میں ایک اور نیا نام جو تقسیم کے بعد ابھرا ہوش
ترمذی کا ہے۔ ہوش صاحب نے صرف چند ایک مزاحیہ مضامین ہی لکھے ہیں لیکن
مزاح کے اعتبار سے ان مضامین کا معیار بہت بلند ہے۔ کاش اس میدان میں ان کا پھیرا
جوگی والا پھیرا نہ ہوتا۔

آزادی کے بعد لکھنے والوں میں چند اور نام بھی خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ مثلاً ابنِ انشا
جن کے مشہور مضمون "معاہدہ چھانگا مانگا" کے ذکر سے آج بھی گدگدی سی محسوس ہونے
لگتی ہے۔ پھر احمد جمال پاشا ہیں جن کے بہت سے طنزیہ مزاحیہ مضامین مقبول

ہو چکے ہیں۔ یوں تو احمد جمال پاشا کی طنز بھی خاصی بھرپور ہے لیکن دراصل انہوں نے تحریف لکھ کر ہی نام پیدا کیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اردو ادب میں تحریف یا پیروڈی کا کوئی تذکرہ احمد جمال پاشا کی معرکتہ الآرا تصنیف "کپور کا فن" کی طرف اشارہ کئے بغیر مکمل نہیں کہلا سکتا۔ اس میں احمد جمال پاشا نے تنقیدی مضمون لکھنے کی عام روش کو سامنے رکھ کر آلِ احمد سرور، عبادت بریلوی، احتشام حسین اور قاضی عبد الودود وغیرہ کے اسلوب تنقید کی نہایت عمدہ تحریف کی ہے۔

پچھلے چند سالوں میں کچھ اور نام بھی سامنے آئے ہیں۔ مثلاً نظیر صدیقی نے طنزیہ مضامین لکھے ہیں۔ کرنل محمد خان اور باقر علیم کے ہاں مزاح غالب ہے۔ مشتاق قمر، منصور قیصر اشرف صبوحی اور اسرار اشفاق کے ہاں طنز و مزاح کا امتزاج موجود ہے اور تخلص بھوپالی نے بڑے ظریفانہ انداز میں خاکہ نگاری کی ہے۔ ان لکھنے والوں میں سے کرنل محمد خاں کے ہاں بڑی عمدہ صلاحیتوں کا اظہار ہوا ہے۔ ان کی کتاب "بجنگ آمد" کی بے پناہ مقبولیت ہی سے اندازہ ہوتا ہے کہ عوام اور خواص کو ان کے مزاح میں کس قدر تازگی کا احساس ہوتا ہے۔ کرنل صاحب بنیادی طور پر ایک مزاح نگار ہیں اور اگر ان کے ہاں طنز کہیں موجود بھی ہے تو آٹے میں نمک کے برابر ہو۔ یوں کہ اس کی جراحت اسلوب کی خندہ آور کیفیات کے نیچے دب کر رہ گئی ہے۔ کرنل محمد خان کی تحریر میں ایک ادبی شان ہے جو قارئین کو بے حد متاثر کرتی ہے۔

کرنل محمد خاں کی طرح باقر علیم بھی بنیادی طور پر ایک مزاح نگار ہیں۔ ان کی کتاب "دس مزاحیہ مضامین" کا نام ہی اس بات پر دال ہے کہ وہ اپنی اس حیثیت سے آشنا بھی ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ کہیں کہیں ان کے مضامین میں طنزیہ جملے بھی

نظر آتے ہیں۔ لیکن مجموعی طور پہ وہ لطف اندوز ہونے کے عمل ہی کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ ان کے یہاں بعض شخصی نوعیت کے اشارے ان کے قریبی حلقے میں مضامین کے لطف کو شاید فزوں تر کردیں۔ لیکن وہ لوگ جو اس حلقے سے باہر ہیں۔ ان اشاروں سے پوری طرح لطف اندوز نہیں ہو سکتے۔ باایں ہمہ باتر علیم کے مزاح میں ایک قدرتی نفاست اور توازن ہے۔ ان کا اسلوب بھی نہایت پختہ اور رواں دواں ہے۔

منصور قیصر کے مضامین میں طنز کی فراوانی ہے لیکن وہ طنز کی کونین کو مزاح کی شکر میں لپیٹ کر پیش کرنے کے قائل ہیں۔ اسی لئے ان کے مضامین تلخ اندیشی کے اثرات سے محفوظ ہیں۔ ان کی زبان میں ایک خاص چٹخارہ ہے، اپنے موضوعات کے انتخاب میں بھی منصور قیصر نے جا بہ جا جدت طبع کا مظاہرہ کیا ہے۔ "لہن" اور دوسرے مضامین میں ان کا فن بہت نکھرا ہوا ہے۔

مشتاق قمر نے دراصل انشائیہ کے ضمن ہی میں اپنی بھرپور صلاحیت کا مظاہرہ کیا ہے اور گو ان کی طبعی مسکراہٹ انشائیہ میں بھی نہایت خوبی سے سرایت کر گئی ہے۔ لیکن انشائیہ بہر صورت طنزیہ مضامین سے ایک بالکل الگ شے ہے۔ اور اس لئے اسے طنز و مزاح کے معیار سے پرکھنا مناسب نہیں۔ خوش قسمتی سے مشتاق قمر نے انشائیہ سے ہٹ کر خالص طنزیہ مزاحیہ مضامین بھی لکھے ہیں۔ اور اس میدان میں بھی وہ نہایت کامیاب رہے ہیں۔

غلام جیلانی اصغر بہت کم لکھتے ہیں۔ جب لکھتے ہیں تو کاغذان کے شگفتہ اسلوب کی کرنوں اور ان کی چھوڑی ہوئی پھل جھڑیوں سے جگمگا اٹھتا ہے۔ انور سدید نے نظم اور نثر دونوں میں بڑی عمدہ تحریفات سپرد قلم کی ہیں۔ اور زیادہ تر اپنے معاصرین

کے اندازِ فکر اور اسالیب بیان پر طنز کی ہے۔ سجاد نقوی نے چند نہایت خوبصورت طنزیہ اور مزاحیہ ڈرامے لکھے ہیں۔ خاص طور پر ان کے ڈرامے "اس عاشقی میں" اور "انعام سے پہلے، انعام کے بعد" بہت پسند کیے گئے ہیں۔ ان سے قبل مرزا ادیب اور اصغر بٹ نے اپنی تمثیلوں میں طنز اور مزاح کی آمیزش سے ایک عمدہ روایت قائم کر دی تھی۔ ان کے علاوہ تقسیم کے بعد جن نئے لکھنے والوں نے اچھی چیزیں پیش کیں ان میں رشیہ فصیح احمد، فرخندہ لودھی اور سعد شمیم کے نام قابلِ ذکر ہیں۔

مضمون کا یہ حصہ تشنہ رہ جائے گا اگر میں آر۔ اے کیانی کی اردو تقاریر کے مجموعہ "افکارِ پریشاں" کا ذکر نہ کروں جو طنز و مزاح کے اعلیٰ معیار کے اعتبار ہی سے ایک اہم تصنیف نہیں بلکہ ایک مفید قومی خدمت سرانجام دینے کے باعث بھی ایک زندۂ جاوید کتاب ہے۔ آر۔ اے کیانی نے اس وقت لوگوں کو ہنسایا، جب ان کے چہروں پر سنجیدگی نے پہرے بٹھا دیے تھے۔ انہوں نے سکوت کو توڑا اور خوف کے مہیب سایوں میں ایک مسکراتی ہوئی شمع لا کر رکھ دی۔ کیانی کی یہ کتاب طنزیہ مزاحیہ ادب میں ایک اضافہ ہی نہیں قومی زندگی کی ایک اہم دستاویز بھی ہے۔

(۳)

طنز و مزاح کے احوال میں اخبار کے فکاہی کالم کا ذکر بھی ناگزیر ہے۔ آزادی سے پہلے مولانا عبدالمجید سالک اور مولانا چراغ حسن حسرت نے فکاہی کالم کی ایک عمدہ روایت قائم کر دی تھی۔ آزادی کے بعد اخبارات نے یہ روایت گویا ورثے میں حاصل کی اور یوں ہر اخبار میں فکاہی کالم کا وجود انتہائی ضروری متصور ہوا۔ نتیجۃً بہت سے نئے لکھنے والے اس میدان میں داخل ہوئے اور ان میں سے بعض نے تو

خاصی مقبولیت بھی حاصل کر لی۔ مثلاً احمد ندیم قاسمی، انتظار حسین، احسان بی اے
ابراہیم جلیس، ابنِ انشاء، ارشاد احمد خان، ظہور الحسن ڈار اور متعدد دوسرے لکھنے
والے۔ ان میں سے احمد ندیم قاسمی نے پہلے "پنج دریا" اور بعد ازاں "عنقا" کے
نام سے فکاہی کالم لکھے اور نہایت عمدگی سے حسرت اور سالک کی روایت کا
تتبع کیا۔ بد قسمتی سے وہ کوئی نیا اسلوب پیدا نہ کر سکے۔ تاہم کالم نویسی کے سلسلے
میں ان کی محنت کی داد نہ دینا ناانصافی ہوگی۔

انتظار حسین اس ضمن میں نسبتاً زیادہ کامیاب ہوئے۔ در اصل انتظار حسین کے
کالم پر ان کی شخصیت کی چھاپ پوری طرح ثبت ہے۔ اسی لیئے ان کے ہاں تازگی
کا احساس ہوتا ہے۔ انتظار کی طنز میں بڑی کاٹ ہے۔ وہ تفصیل کے بجائے ایجاز و
اختصار کو پسند کرتے ہیں اور ان کی تحریر کے پس منظر میں، ان کے مطالعے اور سوجھ
بوجھ کی جھلکیاں بھی عام طور سے ملتی ہیں۔ زبان پر انہیں بڑا عبور حاصل ہے۔ اسی لئے
ان کے کالم زبان کے چٹخارے کے باعث بہت مقبول ہیں۔ انہوں نے سماجی مسائل کے
بجائے تہذیبی ثقافتی اور سماجی مسائل کو اپنا موضوع بنایا ہے اور یوں کالم کو ایک
نئی جہت سے آشنا کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ البتہ بعض اوقات ان کے کالم کا
لہجہ تلخ اور ترش بھی ہو جاتا ہے اور وہ حریف کو نیچا دکھانے کی دھن میں برہمی کا اظہار
بھی کر جاتے ہیں۔ مگر مجموعی طور پر دیکھئے تو اپنے REFLEXES پر ان کی گرفت
خاصی کڑی ہے۔

احسان بی اے بظاہر تو بڑی سنجیدگی سے سیاسی، ادبی اور سماجی موضوعات پر قلم
اٹھاتے ہیں، لیکن غور سے دیکھنے پر محسوس ہوتا ہے کہ ان کے ہاں ایک چھپی ہوئی طنز

بھی ہے جو اکثر بڑا لطف دے جاتی ہے، ویسے احسان بی اے مسائل کے بارے میں ایک متوازن اور غیر جذباتی اندازِ نظر مرتب کرنے والوں میں شمار ہوتے ہیں۔ ان کا اسلوب بھی نہایت پختہ ہے۔

ابراہیم جلیس ایک طویل مدت سے لکھ رہے ہیں۔ لیکن بسیار نویسی کے باوجود ان کی طنز کی چبھن اور مزاح کی شادابی تا حال برقرار ہے۔

ابنِ انشاء زیادہ تر ادبی اور سماجی موضوعات پر قلم اٹھاتے ہیں لیکن اپنی فطری حسِ ظرافت کے باعث ادق سے ادق موضوع کو بھی شگفتگی سے مملو کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔

ارشاد احمد خان کے ہاں طنز میں مبالغہ کی چاشنی سے ایک نیا اسلوب سامنے آیا ہے بالخصوص ان کے کالم کے عنوانات بہت دلچسپ ہوتے ہیں۔ ارشاد احمد خان نے خود کو محض معاشرتی موضوعات تک محدود نہیں رکھا بلکہ سیاسی معاملات کو بھی طنز کی زد میں لائے ہیں اور کامیابی کے ساتھ۔

ادھر کچھ عرصہ سے منو بھائی، اطہر جاوید اور عطاء الحق قاسمی کے کالموں میں طنز و مزاح کے عناصر بڑی فراوانی سے ابھرنے لگے گی۔ چونکہ یہ تینوں صحافی بنیادی طور پر ادیب ہیں اس لئے جب وہ ادبی موضوعات پر لکھتے ہیں تو پیمانہ و صہبا کے بغیر ہی گل افشانیٔ گفتار کا مظاہرہ کرتے ہیں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ البتہ جب وہ سیاسی موضوعات پر لکھتے گی تو انتظار حسین کی طرح وہ بھی کچھ اکھڑے اکھڑے دکھائی دیتے ہیں۔

بحیثیتِ مجموعی فکاہی کالم کے بارے میں یہ دلچسپ بات ملحوظ رکھنے کے قابل ہے کہ جہاں آزادی سے قبل اس میں زیادہ تر سیاسی مسائل، واقعات یا شخصیات کی ناہمواریاں

سے مزاحیہ نکتے اخذ کئے جاتے تھے وہاں اب ان میں زیادہ تر معاشرے کی تہذیبی اور ثقافتی سطح منعکس ہو رہی ہے۔ گویا آج کے کالم نگار کے مطمحِ نظر میں اتنی کشادگی آگئی ہے کہ وہ اب سیاسی مسائل کو تمام تر اہمیت تفویض کرنے کے بجائے انہیں وسیع تر سماجی پس منظر میں رکھ کر دیکھنے لگا ہے جہاں وہ لاتعداد دوسری کروٹوں میں محض ایک کروٹ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ یہ زاویۂ نگاہ نہایت مستحسن ہے۔ اس کی موجودگی میں آج کے فکاہی کالم کا مزاج ہی بدل گیا ہے۔

دُنیائے اسلام میں ظرافت کا جزر و مد

ہنسی لطف اندوزی کی ایک صورت تو ہے لیکن اس لطف اندوزی کا اصل منبع وہ آسودگی (RELIEF) ہے جو جذباتی تشنج کے یکایک رفع ہو جانے سے حاصل ہوتی ہے البتہ تہذیب کی ترقی کے ساتھ ساتھ جذباتی تشنج کے محرکات میں تبدیلی ضرور آئی ہے درآنحالیکہ آسودگی کا پہلو اپنی جگہ قائم رہا ہے مثلاً دشمن کی کھال ادھیڑ کر قہقہہ لگانے، فریقِ مخالف کے ساتھ عملی مذاق کر کے لطف اندوز ہونے، جذبۂ افتخار کے تحت یا کھیل کی جبلت کے زیرِ اثر مسرت کشید کرنے اور پھر ایک خلا سفر کی سی کشادگیٔ قلب و نظر کو بروئے کار لا کر شب و روز کے تماشے کو ایک پُر لطف اور معنی خیز مسکراہٹ کے ساتھ دیکھتے چلے جانے کے عمل میں آسودگی کا پہلو تو تبدیل نہیں ہوا۔ البتہ جذباتی تشنج کے محرکات بالکل بدل گئے ہیں۔ انسانی تہذیب کا یہ ایک بہت بڑا کارنامہ ہے کہ اس نے ہنسی کو خالص جسمانی سطح سے اوپر اٹھا کر ایک ایسی بلند سطح پر فائز کر دیا جہاں زبان اور ذہن کا خندہ آور عمل لطفِ ادا سے بھی مملو تھا اور لطافتِ خیال سے بھی۔

عرب، ترکی، ایران اور ہند میں بسنے والی مسلمان اقوام میں ظرافت کے اُن عناصر کی بڑی فراوانی رہی ہے جن کا تعلق زندگی کی جسمانی سطح سے ہے مثلاً فحش گوئی، ہزل، ٹھٹھہ، پھکڑ پن، تمسخر، ہجو، عملی مذاق وغیرہ شاید اسی لئے جارج میریڈیتھ نے یہ دعویٰ کیا کہ بغداد میں ہنسی ٹھٹھہ تو تھا مگر مزاح کا وجود نہ تھا جس سے اس نے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ مسلمان اقوام ظرافت کی اعلیٰ اور ارفع سطح سے ہمیشہ محروم رہی ہیں مگر جارج میریڈیتھ اور اسی قبیل کے دوسرے مغربی حکما نے اس بات کو نظر انداز کر دیا کہ مسلمان اقوام میں ظرافت کی بوجھل بالائی سطح کے طنز، بذلہ سنجی، تحریف معما اور حکایت وغیرہ کی ایک زیریں سطح بھی ہمیشہ موجود رہی ہے، پھر یہ بات بھی ہے کہ مسلمان اقوام میں آمریت کے نشوونما پانے کے باعث مزاح کو تو زیادہ فروغ نہ مل سکا کیوں کہ مزاح آزادیٔ فکر کی پیداوار ہے اور آمرانہ نظام میں آزادیٔ فکر باقی نہیں رہتی مگر اس کے بجائے بذلہ سنجی (WIT) کو یقیناً فروغ ملا کیونکہ بذلہ سنجی کے لئے "دربار" کی زرخیز مٹی بہت کارآمد ہے اور مسلمان اقوام میں دربار ایک مرکزی حیثیت رکھتا تھا، تاہم اسلامی تہذیب کے نفوذ کے باعث بیشتر مسلمان اقوام میں "صفائے باطن" "ہمہ بینی" "ہمہ دانی اور ہمہ رنگی" کا وہ انداز بھی پیدا ہوا جو آخر آخر میں لطف ادا' معنی آفرینی اور " ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے" ایسے نادر احساس پر منتج ہوا اور جس کے باعث اُس معنی خیز عارفانہ تبسم نے جنم لیا جو ایک انوکھی گہرائی اور لطافت سے مملو ہونے کے باعث اپنا ثانی نہیں رکھتا تھا۔ لہٰذا مسلمان اقوام کی ظرافت کا جائزہ لینے کے لئے یہ ضروری ہے کہ اس کی جسمانی سطح کا بھی ذکر کیا جائے اور ماورائی سطح کا بھی۔ جسمانی سطح کے ذکر میں عربوں، ترکوں، ایرانیوں اور ہندی مسلمانوں کی ظرافت کے مزاج

کا تعین ہوگا اور ماورائی سطح کے حوالے سے اس مشترکہ تہذیبی سرمائے کی نشان دہی ہوگی جو روحِ اسلامی کے نفوذ و انعکاس سے پیدا ہوا اور جو مسلمان اقوام کی ظرافت کے تار و پود میں منقش تاروں کی طرح جذب ہوتا چلا گیا۔

کم لوگ اس بات سے انکار کریں گے کہ ظرافت کا نہایت گہرا تعلق کلچر سے ہے اور کلچر کی جڑیں زمین میں اتری ہوتی ہیں۔ ہر خطۂ زمین کی ایک مخصوص آب و ہوا ہے جو اس کے باسیوں کے مزاج کی تشکیل میں صرف ہوتی ہے اِسی لئے ہر علاقے کی ظرافت کا مزاج بھی دوسرے علاقوں سے الگ اور جدا ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر عرب ایک صحرائی علاقہ ہے اور صحرا میں در و دیوار نہیں ہوتے۔ چنانچہ صحرا کا رہنے والا ایک کشادہ فضا میں روشنی اور تاریکی (خیر اور شر) کی آویزش کا آسانی مشاہدہ کر سکتا ہے۔ ایسے ماحول میں رہتے ہوئے انسان کی نظر موجود (EXISTENCE) کو پار کرکے جوہر — (ESSENCE) تک پہنچنے کی کوشش بھی کرتی ہے۔ چنانچہ اسی لئے عرب کے صحرا نشینوں کے ہاں نہ صرف خیر اور شر کے تضاد کا احساس پیدا ہوا بلکہ وہ کیمیا گری کی طرف بھی متوجہ ہوئے جو نہ صرف "جوہر" کی تلاش کا ایک سلسلہ تھا بلکہ جو نفسیاتی سطح پر قلب ماہیت (METAMORPHOSIS) کی آرزو پہ بھی دال تھا۔ ظرافت نے اس کا اثر یوں قبول کیا کہ ہر شے جو شخصیت (جوہر) کی تکمیل کے راستے میں رکاوٹ تھی قابلِ تمسخر قرار پائی۔ نیز ہر وہ رویہ جو صحرائی زندگی کی کشادہ نظری کے اثمار مثلاً مہمان نوازی راست گوئی اور فیاضی کا منہ چڑاتا تھا، ہنسی کی زد میں آگیا۔ اسی طرح ہر وہ کردار جو خیر و شر کے تضاد میں مبتلا تھا جیسے منافق (بظاہر موافق بباطن مخالف) یا بخیل (بظاہر امیر اور بباطن مفلس) ہنسی کا نشانہ بنا۔ عربوں کی ظرافت نے صحرائی اور قبائلی زندگی کا منفی اثر بھی قبول کیا۔

وہ یوں کہ بعض اوقات ہنسی ذریعہ انتقام متصور ہوئی اور جلنسی بربریت نے فحش گوئی کی روایت کو جنم دیا۔

ہر علاقائی ظرافت کا ایک نقطۂ ثقل بھی ہوتا ہے جو پورے علاقے کی جملہ ناہمواریوں کو اپنی طرف کھینچ لیتا ہے بلکہ مختلف شعبہ ہائے زندگی میں ظاہر ہونے والے لطائف تک اس ایک نقطہ پر جمع ہو جاتے ہیں۔ یہ نقطۂ ثقل بالعموم کسی نہ کسی ظریف یا مزاحیہ کردار کی صورت میں نمودار ہوتا ہے۔ اس مزاحیہ کردار کا اگر جائزہ لیا جائے تو اس خطۂ زمین کی ظرافت کے عام مزاج کی نشان دہی بھی ہو جاتی ہے جس میں اس مزاحیہ کردار نے جنم لیا تھا۔ مثلاً عربوں کے ہاں دو مزاحیہ کردار ایسے بھی ملتے ہیں جن کے گرد عرب معاشرے کی بیشتر قابلِ تمسخر ناہمواریاں جمع ہو گئی ہیں۔ ان میں سے ایک کا نام جحی ہے جسے "احمق" کا لقب بھی ملا اور جس کے نام کے ساتھ انسانی حماقتیں گویا منسلک ہو کر رہ گئیں۔ ابن الندیم کی کتاب "الفہرست" میں جحی کا ذکر موجود ہے (دوسری فہرست گو اس میں جحی کے علاوہ صرفیوں اور نحویوں کے "نوادر" بھی شامل ہیں۔ اسی طرح "الفہرست" میں بطالی (BUFFOONS) کے موضوع پر لکھی گئی کتابوں کا بھی ذکر موجود ہے۔ تاہم "الفہرست" کے ڈیڑھ سو برس بعد ابن بابا نے ظریفوں کی جو فہرست مرتب کی اس میں "الفہرست" کا صرف ایک نام باقی رہ گیا اور وہ جحی کا تھا۔

دوسرا نام اشعب کا ہے جو امیّہ دور سے منسلک تھا اور جسے "لالچی" کا لقب عطا ہوا تھا اور یہ حقیقت ہے کہ عربوں کی ظرافت کے بارے میں جو مواد محفوظ ہے اس کا معتدبہ حصہ اشعب ہی سے متعلق ہے۔ عربوں کے ہاں فیاضی، کشادہ نظری اور مہمان نوازی کے رجحان نے لالچ ایسی بات کو سب سے زیادہ قابلِ تمسخر سمجھا کیوں کہ یہ دنیاداری کے بدترین

پہلو کی غماز تھی اور اسی لئے اشعب کا نام بھی عرب ظرافت میں ایک نقطۂ ثقل بن گیا۔ یوں تو اشعب کا ذکر تاریخ بغداد، ابن حجر کی لسان، LISAN اور ذہابی کی میزان۔ MIZAN اور دوسری کتابوں میں بھی موجود ہے تاہم اس کا تفصیلی ذکر کتاب الغنی (KITAB-AL-GHANI) ہی میں ملتا ہے۔ نیز المدنی، عمر بن صباح اور زبیر بن بکر نے بھی اس کے بارے میں معلومات مہیا کی ہیں جن سے اشعب کی اہمیت کا اندازہ ہوتا ہے۔

اشعب کی ذات سے جو لطائف منسوب ہیں ان کی سطح عام طور سے خاصی پست ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے برِ صغیر ہند و پاک میں بھانڈ کی جو روایت پروان چڑھی تھی وہ صحرائے عرب میں اشعب کے روپ میں نمودار ہوئی جس نے ممدوح کو خوش کرنے کے لئے اپنی ذات کو ہنسی کا نشانہ بنانے سے بھی دریغ نہ کیا نیز اپنی مضحکہ خیز حرکات مثلاً بہروپ یا چہرے کے خطوط کو بگاڑ کر پیش کرنا وغیرہ سے بھی ہنسی کو تحریک دینے کی کوشش کی۔ اشعب کی روایت کا تجزیہ کرتے ہوئے روزن تھال نے لکھا ہے کہ اشعب کی ذات سے تین قسم کے لطائف منسلک ہوئے۔ سیاسی لطائف، مذہبی لطائف، اور شہری متوسط طبقے کے لطائف۔ ان میں سے سیاسی لطائف اور مذہبی لطائف اپنی اہمیت کھو بیٹھے اور صرف شہری متوسط طبقے کے لطائف باقی رہ گئے جس کا مطلب یہ ہے کہ عربوں کی صحرائی ظرافت بتدریج چابک و چوبند شہری ظرافت میں بدل ہوتی چلی گئی۔

ویسے یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں کہ عرب کے متذکرہ بالا مزاحیہ کرداروں میں سے جحی کی ذات سے وابستہ مزاحیہ کہانیاں تو دوسرے ممالک میں پھیل کر وہاں کے مزاحیہ کرداروں سے بھی منسلک ہوئیں لیکن اشعب سے وابستہ کہانیاں عرب تک ہی محدود رہیں جس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا غلط نہیں کہ جحی ایک بین الاقوامی کردار تھا جب کہ اشعب

علاقائی کردار کی سطح سے اوپر نہ اُٹھ سکا۔ اشعب عرب کی پیداوار ہونے کے باعث
ان ناہمواریوں کو منظرِ عام پر لایا جو عربوں کے نزدیک مضحکہ خیز تھیں مثلاً بخیلی، دروغ
گوئی اور منافقت وغیرہ جبکہ حجی انسان کی مستقل نوعیت کی حماقتوں کا نمائندہ ہونے
کے باعث عرب کی سرزمین سے باہر بھی مقبول ہوا۔ آرتھر کرسٹنسن نے لکھا ہے کہ
حجی کی کہانیاں ترکی کے کردار ملا نصیر الدین سے بھی منسلک ہوئیں اور سسلی، یونان اور
ایران تک بھی پہنچیں۔ آٹھویں صدی ہجری میں حجی سے وابستہ بعض کہانیاں عبید زاکانی
کے ہاں بھی ملتی ہیں اور انوری کے "دیوان" اور مولانا جلال الدین رومی کی مثنوی میں تو حجی
کا نام تک موجود ہے۔ ہندوستان کا شیخ چلی بھی حجی کی نقل ہی نظر آتا ہے۔

عربوں کے اسلوبِ حیات پر اسلام کا اثر کچھ یوں مرتسم ہوا کہ ان کے ہاں ایک شدید
وضع کی وابستگی کا میلان اسلام کے ماورائی رویے کے سامنے مدھم پڑ گیا۔ دوسرے ہر فرد
کو اپنے اعمال کا ذمہ دار قرار دے کر اسلام نے عربوں کی بے راہروی پر کاری ضرب لگائی
تیسرے فرد کو گروہ نسل یا قبیلہ کی سطح سے اوپر اٹھا کر ملتِ اسلامیہ کا جزو بنا دیا۔ یوں اسلام نے
عربوں کی قدیم قبائلی ثقافت میں نئے ابعاد پیدا کر دیئے۔ ظرافت کے میدان میں اس کا
نتیجہ یہ نکلا کہ لالچ، بخیلی اور خود غرضی وغیرہ ہدفِ طنز بنے، بے راہروی کا مذاق اڑایا گیا
نیز عربوں کی ظرافت قبائلی سطح سے اوپر اٹھا کر شہری سطح پر آگئی اور اس میں منافقت
کا پردہ چاک کرنے کا رویہ وجود میں آگیا۔ حسن یحییٰ عندلیب نے لکھا ہے کہ فارسی ہجو میں فراتی
عنصر زیادہ ہے اور عربی ہجو میں اخلاقی عنصر۔ عربی ہجو میں اصلی و واقعی مصائب بیان کئے
گئے ہیں۔ فارسی ہجو میں دروغ بیانی، بے اعتدالی اور فحاشی سب کچھ ہے۔ اس کی وجہ
یہ ہے کہ عربی ظرافت جو قبائلی سطح پر ذاتی یا خاندانی آویزش سے قوت اخذ کرتی تھی

اسلامی اخلاقیات کے تحت اخلاق، شرافت، بہادری اور مہمان نوازی کے فقدان کے خلاف صف آراء ہوگئی۔ عربوں کی ظرافت پر اسلام کا یہ تہذیبی اثر کبھی نظرانداز نہیں کیا جاسکتا۔

اس تہذیبی اثر کی بہترین مثال "الف لیلیٰ اور لیلیٰ ہے" جو قدیم بغداد کی معاشرت کی عکاسی کرتی ہے اور جس میں معاشرے کے مثالی کرداروں مثلاً کوتوال، قاضی، وزیر اور بادشاہ ہی کو مذاق کا نشانہ نہیں بنایا گیا (الف لیلیٰ کی کہانی "ایک عورت پانچ عاشق") بلکہ "دولت کے حصول کے لئے انسان کی حریصانہ تگ و دو کا بھی پردہ چاک کیا گیا ہے (الف لیلیٰ کی کہانی۔"معروف اور اس کی بیوی فاطمہ") بے شک الف لیلیٰ کی ظرافت کی اساس عملی مذاق پر استوار ہے مگر بغداد کے عربی معاشرے میں اس کی ضرورت اس لئے بہت زیادہ تھی کہ اہلِ عرب، شہری زندگی اختیار کرنے کے بعد بے عملی کی اس فضا میں محصور ہو گئے تھے جسے پی۔ ایچ نیوبائی نے "منفعل مشرقی مزاج" قرار دیا ہے اور عملی مذاق اس انفعالیت کا استیصال کرنے اور مثالی نمونوں کو عادت اور تکرار کی فضا سے باہر لانے میں ممد تھا۔ بے عملی، تقدیر پرستی کا نتیجہ ہے اور جب تقدیر کا عمل دخل زیادہ ہو تو افراد خود آبِ حیات یا امروسیا کی تلاش نہیں کرتے بلکہ انہیں یہ جوہر اتفاقاً مل جاتا ہے۔ یہی مغرب اور مشرق کے مزاج کا فرق بھی ہے کہ مغرب اپنی تگ و دو سے کچھ حاصل کرنا چاہتا ہے اور مشرق چاہتا ہے کہ گھر بیٹھے اسے یہ سب کچھ مل جائے۔ چنانچہ مغرب کی ظرافت کا غالب حصہ مزاحیہ صورت واقعہ اور مزاحیہ کردار پر مبنی ہے جو عملی زندگی میں اکثر و بیشتر نمودار ہو جاتے ہیں جب کہ مشرقی ظرافت زیادہ تر عملی مذاق سے کام لیتی ہے تاکہ بے عملی اور انفعالیت کا خاتمہ

کیا جا سکے۔ تاہم مشرقی ظرافت کی ایک ارفع اور ماورائی صورت بھی ہے جو بیشتر مسلمان اقوام میں نمودار ہوئی مگر جس سے بغداد کا اسلامی معاشرہ بوجوہ ناآشنا رہا۔

جہاں عربوں کی ظرافت اسلامی تہذیب اور ماقبل اسلام کی عرب ثقافت کی آویزش کا نتیجہ تھی وہاں ترکوں کے ہاں ظرافت کے عناصر ایک بڑی حد تک اکتابی تھے۔ مثلاً ترکوں کے سب سے بڑے ظریف ملا نصیر الدین کی ظرافت عربوں کے ظریف جُحی کی ظرافت ہی کا تسلسل ہے۔ اسی طرح ترکوں نے ثقافت کے سلسلے میں ایرانی اثرات کو ابتدا ہی میں پوری طرح قبول کر لیا تھا اور جب انہوں نے اسلام قبول کیا تو دل و جان سے اپنا لیا۔ یوں ان کے ہاں ذہنی انتشار کی کوئی صورت محض اس لئے پیدا نہ ہوئی کہ ان کا قبائلی کلچر سادہ اور مفلس ہونے کے باعث اسلامی تہذیب کے خلاف کسی قسم کا ردِ عمل پیش ہی نہ کر سکا۔ تیرھویں صدی عیسوی میں ترک خانہ بدوش قبائل چنگیز خان کی یلغار سے گھبرا کر جب سلیمان شاہ کی قیادت میں اناطولیہ پہنچے تو وہاں بعض دوسرے ترک قبائل بالخصوص سلجوقیوں سے ان کے مراسم استوار ہوئے اور چونکہ سلجوقیوں نے پہلے سے ایرانی اثرات قبول کر رکھے تھے اس لئے ترکوں کی ثقافت کی تعمیر بھی ایرانی اثرات اور اسلامی اعتقادات سے ہوئی۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ ترکوں کے ابتدائی نسلی میلانات بالکل معدوم ہو گئے کیونکہ جب انیسویں صدی کے وسط میں ترکوں کے ہاں قومی احیا کا سوال پیدا ہوا تو انہوں نے نہ صرف ختیّوں سے اپنا رشتۂ ثقافت دریافت کیا بلکہ ترکی زبان اور ترک کلچر کے احیاء کی بھی کوشش کی۔ بایں ہمہ ترک معاشرے میں وہ ثقافتی آویزش پیدا نہ ہوئی جو ایران اور ہندوستان میں پوری شدت کے ساتھ نمودار ہوئی اور اس لئے ترکی ظرافت کے تار و پود میں بھی اسلامی اور ایرانی

اثرات ہی نمایاں رہے مگر ترک کردار نے اس ظرافت کو ایک خاص طرح کی توانائی
ضرور بخشی اور یہی اس ظرافت کا امتیازی وصف ہے۔

ترک ایک جنگجو قوم تھے اور سپاہیانہ اسلوبِ حیات ان کے جملہ اعمال پر اثر انداز
ہو چکا تھا۔ نتیجتہً ان کے ہاں ایک تو مشکل پسندی اور مہم جوئی کا میلان نہایت قوی تھا
غالب جو ترکی النسل تھا اس مشکل پسندی کا اظہار اپنے کلام میں بھی کرتا ہے ع

مشکلیں اتنی پڑیں مجھ پر کہ آساں ہو گئیں

دوسرے وہ سادہ لوح تھے اور ہر طرح کے تصنع کو ناپسند کرتے تھے۔ تیسرے وہ زندگی
اور اس کے اثمار سے لطف اندوز ہونے کے قائل تھے۔ چوتھے وہ اُس سفید چاک
کی طرح تھے۔ جو ہر قسم کے رنگ کو اپنے اندر جذب کر لیتا ہے (مثلاً ترکوں نے ایران
سے شاعری، یونانیوں سے فلسفہ اور عربوں سے مذہب قبول کیا) آخری یہ کہ وہ باعمل
اور حقیقت پسند لوگ تھے۔ اور انہوں نے آزادی چھینی نہیں تھی اور نہ اسے بطور خیرات
وصول کیا تھا بلکہ وہ ابتدا ہی سے اس کے خوگر تھے۔

ترکی ادب میں ظرافت کے عناصر کی تلاش بے سود ہے۔ اس لئے کہ ایک سپاہی
کا آزادیے ریا اور بلند بانگ قہقہہ جو ترکوں کے قومی کردار کا نشان ہوگا۔ معاشرتی سطح
پر تو بار بار گونجا لیکن ان کے اُس ادب میں منعکس نہ ہو سکا جو ایک بڑی حد تک خوشہ
چینی کا نتیجہ تھا۔ البتہ ترکوں کے ہاں ملا نصیر الدین کا مزاحیہ کردار ضرور ابھرا جس نے
ترکی ادب میں ظرافت کے فقدان کی تلافی کر دی۔ ملا نصیر الدین کے مزاحیہ کردار میں
ترک قوم کی جملہ اہم خصوصیات یک جا نظر آتی ہیں۔ مثلاً ترکوں نے بہت سی دیگر
اقوام سے اثرات قبول کئے اسی طرح ملا نصیر الدین کی ذات کچھ ایسی ہے کہ ایک

طرف ایرانیوں نے اس پر اپنے حق کا اعلان کیا، دوسری طرف یونانیوں نے اسے اپنانے کی کوشش کی۔ پھر عربوں کے کردار جحی سپین کے کردار ڈان کھوتے، میری ڈی فرانس کی کہانیوں اور سسلی کے علاقائی ادب میں بھی ملا نصیر الدین کے کردار کی جھلکیاں عام طور سے ملتی ہیں۔ چونکہ ترک ثقافت بجائے خود ایک مجموعۂ اضداد ہے اس لئے اگر ترکوں نے ملا نصیر الدین ایسے مجموعۂ اضداد کو اپنایا ہے تو قیاس غالب یہی ہے کہ ملا ترکی ظرافت ہی کا نمائندہ ہے۔ بعض دوسرے شواہد بھی اس کی توثیق کرتے ہیں۔ مثلاً ملا نصیر الدین کے لطائف میں معمہ یا سوال کو حل کرنے کا ایک ایسا عام رجحان موجود ہے جس سے مزاحیہ صورتِ حال پیدا ہوتی ہے۔ یہ گویا اس مشکل پسندی کی ایک صورت ہے جو ترکی ذہن کو بہت عزیز تھی۔ پھر ملا نصیر الدین کے ہاں جحی کی سی سادہ مزاجی بھی موجود ہے لیکن اس سادہ مزاجی کو یوں پیش کیا گیا ہے کہ قاری ملا پر نہیں ہنستا بلکہ ملا کی ذات سے خود کو ہم آہنگ کرکے لطف اندوز ہوتا ہے علاوہ ازیں ملا نصیر الدین کے لطائف میں بذلہ سنجی (WIT) کا استعمال بھی عام ہے جو ترکوں کے ہاں درباری کی روایت سے منسلک ہے۔ بحیثیت مجموعی ملا نصیر الدین کے لطائف ایک ایسے مستعدّ، باعمل، سادہ لوح اور آزاد منش آدمی کی تصویر پیش کرتے ہیں جس کے ہاں کردار کی توانائی اور زندگی سے لطف اندوز ہونے کا میلان باقی جملہ میلانات پر غالب ہے اور یہی ترک قوم کا طرۂ امتیاز بھی ہے۔

ترک فطرتاً سادہ لوح اور معصوم طبع ہیں جب کہ ایرانیوں کا امتیازی وصف ذہن کی چمک دمک، باریک بینی اور تنوع پسندی ہے۔ جب ایران پر مسلمان عربوں نے حملہ کیا تو خاندانِ ساسانی کے زیرِ نگیں قدیم ایرانی کلچر کے جملہ بنیادی اسالیب پوری طرح نمایاں

ہو چکے تھے مثلاً زرتشت مذہب کے ذات پات کے تصور نے ایرانی معاشرے کو طبقات
میں تقسیم کر دیا تھا جس کے باعث ایک پیچیدہ معاشرتی نظام ابھر آیا تھا۔ اسی طرح
بادشاہت کو مقدس اور متبرک قرار دینے کے میلان نے دربار داری کے ایک مستقل ادارے
کو معقول بنا دیا تھا۔ علاوہ ازیں ایک عام ایرانی کے ہاں زندگی کرنے کا ایک منضبط رویہ
اور اظہار و بیان کا صد رنگ انداز بھی نمایاں ہو چکا تھا جو فارسی ادب میں اس طور ابھرا
کہ اہلِ فارس صدیوں تک محض چند موضوعات کو نئے سے نئے حسین اور نازک پیرائے
میں بیان کرتے چلے گئے۔ گویا ایرانی تہذیب میں مذہب کی روح کے بجائے مذہبی رسوم،
آزادہ رَوی کے بجائے تابع مہمل ہونے کے میلان اور موضوعات کی بوقلمونی کے بجائے
اسالیبِ اظہار کے بانکپن پر زیادہ توجہ صرف ہوئی۔ اسی لئے ایرانی تہذیب حملہ آور مسلمان
عربوں کی تہذیب کے مقابلے میں خاصی سخت جان ثابت ہوئی۔ اس سلسلے میں سید عابد علی عابد
کا خیال ہے کہ "اس میں کوئی شک نہیں کہ عربوں اور ایرانیوں کے میل جول کے بعد قدیم ایرانی
ثقافت کے اثرات ظاہر ہونا شروع ہوئے اور کم از کم دربار داری اور متعلقہ تجمل کے
سلسلے میں ایرانیوں ہی کا بول بالا ہو گیا۔ اسی طرح ایرانی تصوف میں جو خالص آریائی افکار
(تجسیم، تمثیل، ترکِ دنیا، رہبانیت، فنائے ذات وغیرہ) تھے وہ ایک طرح اسلامی دین و
مذہب کے مفاد کے خلاف تھے لیکن ایرانیوں ہی میں مولانا روم ایسے متفکر پیدا ہوئے جنہوں
نے اس بُعد کی خلیج کو پاٹ دیا۔ جو ایرانی تصورِ عرفان اور دین اسلام کے تصورِ حقیقت میں پیدا
ہو گئی تھی" یا ایں ہمہ عرب مسلمانوں کی آمد نے ایرانی کلچر میں بعض نئی جہات بھی پیدا کیں مثلاً
ایرانیوں نے شکست کے بعد اپنی ذات میں سمٹنے اور ایک صوفیانہ استغراق میں پناہ ڈھونڈنے
کی کوشش کی۔ دوسرے ایرانیوں نے عربوں کے ضابطۂ اخلاق کے خلاف ردِ عمل کا اظہار کیا

عرب سادہ صحرائی زندگی کے خوگر ہونے کے باعث کردار کی اس گہرائی سے نا آشنا تھے جو ایک طویل تہذیبی تسلط کا ثمر ہے اور جو ایرانی کردار میں بدرجۂ اتم موجود تھی) ظرافت کے سلسلے میں مقدم الذکر رجحان کا نتیجہ یہ نکلا کہ ایرانیوں کے ہاں ایک لطیف رمزیہ اور ایمائی انداز ابھر آیا جو آخر آخر میں نکتہ آفرینی کے رجحان پر منتج ہوکر بہت مقبول ہوا۔ مؤخر الذکر رویے کا نتیجہ یہ برآمد ہوا کہ ایرانیوں نے ملّا اور زاہد کو ہدفِ طنز بنایا اور اخلاقی بندشوں کو شگفتگیِ ذات کے لئے مضر قرار دیتے ہوئے ان کا مذاق اڑایا۔ فارسی غزل میں ظرافت کے دونوں روپ موجود ہیں یعنی اس کے بعض اشعار میں تو زہد کے مقابلے میں رندی کو اہمیت ملی ہے۔ اور بعض میں ایک لطیف سے تبسم کے ساتھ زندگی اور اس کے مظاہر کا جائزہ لیا گیا ہے۔

اسلام بنیادی طور پر جمہوریت اور مساواتِ محمدی کا علم بردار ہے اور جاگیر داری نظام کو ناپسند کرتا ہے۔ اسی لئے اسلام کا تمدنی رنگ، صحرائی یا دیہاتی رنگوں پر غالب ہے۔ اس کے بر عکس ایرانی معاشرے کی اساس ایک طرف بادشاہت کے ادارے پر اور دوسری طرف ایک پیچیدہ اور لچک سے نا آشنا زرعی نظام پر استوار تھی۔ گویا ایرانی معاشرت کا مرکزی نقطہ بادشاہ کا وہ دربار تھا جس میں تصنع، ریاکاری، خوشامد، بذلہ سنجی، فحش گوئی اور ہجو کی بہت مانگ تھی۔ حد یہ کہ ایران کے درباروں میں ندیمی یا مصاحبی کا ایک منصب بھی ہوتا تھا اور ندیم یا مصاحب کا یہ فرض ہوتا تھا کہ وہ بادشاہ یا امیر کی تفریحِ طبع کے لئے لطائف بیان کرے یا اپنی نکتہ آفرینی اور مجلس آرائی سے دربار کو زعفران زار بنائے رکھے یا ہجو گوئی میں اپنے جوہر دکھائے۔ ہندوستان میں اس کی ایک نمایاں مثال انشا کی ہے جسے شجاع الدولہ کے دربار میں کچھ ایسا ہی منصب ملا تھا۔ ہجو عربوں کے

ہاں بھی موجود ہے لیکن حطیئہ اور جریر اور فرزدق ایسے چند فحش گو شعرا کو چھوڑ کر عربی ہجو کا رنگ کچھ ایسا ہے کہ ذاتی پرخاش یا خاندانی رنجش کی بنا، پر کم اور قومی اخلاق دلیری اور مہمان نوازی کے مظاہر کی کمی پر زیادہ ہجو کی گئی ہے جب کہ ایران میں درباری سازشوں اور ذاتی مفادات نے ہجو کو انتقام کا ذریعہ یا بادشاہ کو خوش کرنے کا وسیلہ بنایا ہے۔ ایرانی شاعری میں فحش گوئی کی روایت بھی دربار ہی کا تحفہ ہے۔ اس کا آغاز سلجوقیوں کے دورِ حکومت میں ہوا۔ جب غیر ملکی بادشاہوں کے خالص اکھڑ رویوں کے زیرِ اثر فحش گوئی کے ایک عام انداز کو اختیار کیا گیا مگر چونکہ طویل تہذیبی ٹھہراؤ سے بھی جنسی موضوعات کو بہت فروغ ملتا ہے اور دربار کی فضا بھی ان کے لئے راس ہے لہٰذا ایرانیوں کے ہاں فحش گوئی اور ہجو نگاری کو بطورِ خاص بہت مقبولیت حاصل ہوئی۔ فارسی ہجو نگاروں کی فہرست میں ابوالعلا گنجوی۔ انوری۔ خاقانی، ادیب، صابر، حکیم شفائی، اشرف الدین علی شانی، فوقی، نعمت خاں عالی شامل ہیں۔ حد یہ کہ کمال الدین اسماعیل اصفہانی کہ یگانۂ روزگار تھا اور حکیم ثنائی کہ پند و نصائح کا استاد مانا گیا تھا اور سعدی جس کی عظمت اور فضیلت سے کسی کو انکار نہیں، یہ سب لوگ بھی بعض اوقات ایک پست ہیچ اور رکیک انداز میں اشعار کہنے پر مجبور ہوئے۔ بقول ڈاکٹر سید عبداللہ۔ "حکیم سنائی جیسے صوفی اور نظام گنجوی جیسے حکیم اور ثقہ بزرگ بھی مذاق کی اس برہنگی سے نہیں بچ سکے۔ سنائی کے کارنامۂ بلخ میں بعض عام باتیں بھی گالیوں کی صورت اختیار کر جاتی ہیں۔ یہ سب کچھ درباروں اور درباری امراء کے زیرِ اثر تھا جو ابھی تمدن کی نفاستوں میں ڈھل نہیں سکے تھے۔ سوزنی، انوری، خاقانی، ابوالعلاء گنجوی وغیرہ کی ہجویں بھی ہر طرح کے اخفا و ایما سے خالی ہیں اور اس زمانے میں یہ برہنگی اتنی عام ہوئی کہ ایک عرصہ تک مذاقِ عامہ کا

جزو بنی رہی یہاں تک کہ سعدی تک کو خبیثات و ہزلیات سے اعتنا کرنا پڑا اور اس کا اثر بعد تک بھی رہا ہے۔"

یہ نہیں کہ فارسی ظرافت محض ہجویات تک محدود رہی۔ فارسی میں بذلہ سنجی کو بھی بڑا فروغ حاصل ہوا اور اہلِ فارس نے اس سلسلے میں رعایتِ لفظی سے خوب فائدہ اٹھایا۔ ویسے بذلہ سنجی جس میں معنی کی ایک سطح سے دوسری سطح کی طرف جست وجود میں آتی ہے، ایرانیوں کی داخلیت پسندی کے عین مطابق بھی تھی۔ بذلہ سنجی کے علاوہ تحریف نگاری کو بھی مقبولیت حاصل ہوئی اور اس ضمن میں عبید زاکانی، ابو اسحاق اطعمہ اور نظام الدین محمود قاری یزدانی البسہ نے بڑا نام پیدا کیا۔ اپنی تحریفات سے عبید زاکانی نے زیادہ تر بعض فارسی شعرا کے کلام کا اس طرح مضحکہ اڑایا ہے کہ ان شعرا کی تضحیک ہو سکے۔ براؤن کے قول کے مطابق ان تعریفات میں سے بیشتر نچلے درجے کی ہیں اور اہلِ فارس انہیں قدر کی نگاہ سے نہیں دیکھتے۔ اطعمہ کی تحریفات اس کی کتاب "کنز الاشتہا" میں موجود ہیں اور ان میں اطعمہ نے التزاماً کھانوں کے نام گنوائے ہیں۔ البتہ البسہ نے محض اطعمہ کی نقل پر ہی اکتفا کیا ہے۔ فرق صرف یہ تھا کہ جہاں اطعمہ مختلف کھانوں کے نام لیتا تھا وہاں البسہ نے مختلف لباسوں کے نام لینے شروع کئے۔

مگر فارسی ظرافت میں اصل اہمیت اس لطیف سی نمکینی یا شوخی کو حاصل ہے جو نہ تو اتنی مدھم ہے کہ نظر ہی نہ آسکے اور نہ اتنی نمایاں ہے کہ خندہ دنداں نما میں تبدیل ہو جائے۔ یہ ظرافت ایک طرف تو منظوم کہانیوں اور نثری قصوں میں اس طور ابھری ہے کہ "ہمہ دانی اور ہمہ بینی" کے انداز نے اس میں ایک عجیب سی لطافت پیدا کر دی ہے مثلاً مولانا جلال الدین رومی کی مثنوی جس میں شاعر نے کوئی ہزل آمیز

پیرایہ بیان اختیار نہیں کیا بلکہ تصوف کے انتہائی بلیغ اور ارفع مقامات کی توضیح کرتے ہوئے ایک ایسے متبسم انداز کو اختیار کیا جس میں بقول کوکا مزاح کا عنصر دل ہمدرد میں مقیم نظر آتا ہے دوسری طرف اس ظرافت نے حسنِ ادا کا مظاہرہ کرتے ہوئے نہ صرف لفظ کے مضحک پہلوؤں کو دریافت کیا ہے بلکہ نکتہ آفرینی کے ایک پورے سلسلہ کو متحرک کر کے ایک طرح کی بشاشت یا نفسی انبساط کی کیفیت پیدا کی ہے۔ بالخصوص فارسی غزل میں حسنِ ادا اور حسنِ خیال کے ملاپ سے ایک ایسی انتہائی مہذب اور لطیف ظرافت ابھری ہے جس کا تجزیہ ممکن نہیں مگر جسے بہ آسانی محسوس کیا جا سکتا ہے۔

عام ایرانی ظرافت کا نقطۂ ثقل عبید زاکانی ہے بعینہٖ جیسے عرب ظرافت جحیٰ یا اشعب کو اور ترکی ظرافت میں ملا نصیر الدین کو نقطہ ثقل قرار دیا جا سکتا ان مختلف ظریفوں کے کردار میں جو فرق ہے وہ عرب ترکی اور ایران کی ظرافت فرق کو بھی پیش کرتا ہے مثلاً اشعب زیادہ تر قابلِ مذمت قومی نقائص کی علامت بن کر نشانۂ تضحیک بنا اور ملا نصیر الدین کی ظرافت میں ایک امتزاجی انداز موجود ہے یعنی وہ اپنی سادہ لوحی سے بھی مضحک کیفیات کو ابھارتا ہے اور اپنے ذہن کی چمک دمک سے بھی۔ اس کے برعکس عبید زاکانی کوئی مزاحیہ کردار نہیں جو اپنی فطری ناہمواریوں سے ہنسی کو تحریک دے بلکہ اس کا کام تو درباری ضرورتوں کے پیشِ نظر بذلہ سنجی کو بروئے کار لانا ہے۔ چنانچہ عبید زاکانی کے ہاں فحاشی بھی ملتی ہے اور ہجو بھی اور اس کے فن کا کمال اس میں ہے کہ وہ بات سے بات پیدا کرے اور اپنی ذات کو نشانۂ تضحیک بنانے کے بجائے دوسروں کو اپنی لفظی قلابازیوں کی زد میں لا کر ذلیل و رسوا کرے اور ایسا کرتے ہوئے امیر یا بادشاہ کی تفریحِ طبع کے لئے سامان بھی مہیا کر دے۔

ہندوستان پر اسلامی تہذیب کے اثرات زیادہ تر ایرانیوں کے ذریعے پہنچے اور اس لئے ہندی مسلمانوں کے ہاں ایک طویل عرصہ تک ظرافت کا وہی انداز رائج رہا جس کا ایران میں سب سے بڑا علم بردار عبید زاکانی تھا۔ مثلاً مغل دورِ حکومت کے دونوں اہم ظریفوں یعنی ملا دو پیازہ اور جعفر زٹلی کی ظرافت بھی اسلامی روایت ہی کا ثمر تھی۔ ان میں سے ملا دو پیازہ نے ذہن کی چمک دمک، نیز لطافت کے ذریعے اور معمے کو مزاحیہ انداز میں حل کرنے کی خداداد قابلیت کے باعث دربار میں مقبولیت حاصل کی اور جعفر زٹلی نے ہجو کے اس انداز کو اپنایا جو آخری مغل فرمانرواؤں کو نہایت عزیز تھا اور جیسے ایرانی بادشاہوں اور امیروں کے ہاں فروغ ملا تھا۔ ویسے یہ امر دلچسپی کا باعث ہو سکتا ہے کہ مغل سلطنت کے ابتدائی دور میں جب اس کا آفتابِ اقبال نصف النہار پر تھا تو ظرافت کے اس رنگ کو فروغ ملا جو بذلہ سنجی اور نکتہ آفرینی کی اساس پر استوار تھا مثلاً ملا دو پیازہ کی ظرافت جب کہ مغل سلطنت کے دورِ زوال میں جب قدریں روبہ انحطاط تھیں اور شکست و ریخت معاشرے کی تمام سطحوں پر جاری تھی تو جعفر زٹلی کی ظرافت کو مقبولیت حاصل ہوئی جس کی اساس ہزل، فحاشی اور پست درجے کی ہجو گوئی پر استوار تھی۔ جعفر زٹلی کو فرخ سیر نے قتل تو کرا دیا مگر اس سے ہجو گوئی کی روایت ختم نہ ہوئی۔ چنانچہ جب اٹھارہویں صدی کے ہندوستان میں سودا نے مرزا فاخر مکین، میر ضاحک اور بقا کی مٹی پلید کی یا بقااللہ بقا نے میر و میرزا کی ہجویں لکھیں یا پھر انشا، مصحفی اور ان کے ہم عصر شعرا نے ایک دوسرے کو ہجو کا نشانہ بنایا تو یہ سارا رجحان دراصل اس روایت ہی کا حصہ تھا جو ایران کے دورِ انحطاط میں فروغ پذیر ہوئی تھی اور جو مغل سلطنت کے دورِ زوال میں ایک بار پھر مقبول ہوگئی۔

عجمی اسلامی اثرات نے تو درباری ظرافت کو فروغ دیا اور غزل میں زاہد یا ملّا سے چھیڑ چھاڑ کی روش کو ابھارا مگر ہندی مسلمانوں کے ہاں ہندوستانی معاشرے کی ناہمواریاں بھی نظر کی گرفت میں آئیں اور یوں مذاق کا نشانہ بنیں۔ اس سلسلے میں دو مزاحیہ کردار بطور خاص بہت مقبول ہوئے۔ شیخ چلی اور خوجی! ان میں سے شیخ چلی کا کردار تو معاشرے کے اجتماعی ذہن کی پیداوار تھا اور اس لئے ہم نہ تو اس کے خالق کے نام سے واقف ہیں اور نہ اس کے شجرۂ نسب سے۔ اس کردار کے ذریعے ہندی مسلمانوں نے نہ صرف سادہ لوحی، حماقت اور میکانکیت کا مذاق اڑایا بلکہ خواب پرست کے تخیل کی پرواز کو اس کے منطقی انجام تک پہنچا کر ایک پُرلطف صورتِ واقعہ پیدا کر دی۔ شیخ چلی جب پاؤں کی ٹھوکر سے چینی کے سارے برتن توڑ دیتا ہے تو در اصل اپنے خوابوں ہی کو چکنا چور کرتا ہے۔ ہندوستان کے اجتماعی ذہن نے شیخ چلی کے ذریعے "شوق کی بلندی اور ہمتوں کی پستی" کا احساس دلا کر ہندوستانی معاشرے کی ناکردگی اور اضمحلال کو اجاگر کیا اور یہ بات درباری ظرافت کی مروجہ روش سے بالکل الگ تھی۔

دوسرا کردار سرشار کا خوجی ہے جس کے ہاں ہندی مسلمانوں کی لاف زنی، کم ہمتی اور خواب پرستی، ناکردگی، انفرادیت اور حماقت ایک ہی نقطہ پر مرتکز دکھائی دیتی ہیں۔ یہ کردار اردو ادب پر مغربی اثرات کا بھی غماز ہے بلکہ ڈان کیہوٹے کا ہندوستانی روپ نظر آتا ہے تاہم اس کردار کی وساطت سے ایک مٹتے ہوئے معاشرتی نظام کی ناہمواریاں منظر عام پر آگئیں اور ان پر ہنسنے کی ترغیب ملی۔ گویا اب طنز کا نشانہ فرد نہ رہا (جیسا کہ درباری ظرافت میں تھا) بلکہ پورا معاشرہ اور اس کے مدقوق رجحانات

اس کی زد میں آئے جس کا مطلب یہ ہے کہ انیسویں صدی تک آتے آتے ہندوستانی مُسلمان بحیثیت قوم وجود میں آ گئے تھے اور اب وہ لاف زنی (انفعالیت جس کی مظہر رنگینی بھی تھی) اور شیخ چلی پن کو مذاق کا نشانہ بنانے کے قابل ہو گئے تھے۔ اس کے بعد اردو نثر اور نظم میں جو ظرافت ابھری اس کا رخ زیادہ تر معاشرے کی طرف تھا نہ کہ فرد کی طرف نیز اس پر اسلوب اور مواد، دونوں اعتبار سے مغربی ظرافت کے گہرے اثرات مرتسم کئے۔ چنانچہ اگر اردو میں مزاح، طنز، تحریف، تقلیب، خندہ آور، رمز اور تلخ اندیشی کو فروغ ملا تو یہ مغربی ادب کے نفوذ ہی کا نتیجہ تھا۔

ہنسی ایک حیاتیاتی فعل ہے جو فاضل جذبے کے اخراج کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ مگر تبسم زیرِ لب ایک روحانی کیفیت ہے جو جذبے کے ابھار اور اخراج کے عین درمیان محض ایک موہوم سی کروٹ کی حیثیت رکھتی ہے۔ اسے جذبے کے لطیف پَرتو کا نام بھی دیا جا سکتا ہے۔ عربوں، ایرانیوں ترکوں اور ہندوستانیوں کے ہاں جب ہنسی کو تحریک ملی تو ان میں سے ہر قوم کے مخصوص علاقائی اور ثقافتی پس منظر نے اس ہنسی کو بھی ایک خاص رنگ عطا کر دیا مگر جب یہ قومیں اسلامی تہذیب کی زد میں آئیں تو اسلام کی رواداری، برداشت، ثقاہت اور کشادہ نظری کے باعث ان اقوام میں ایک معنی خیز دزدیدہ نگاہی کا رویّہ ابھرا جو اپنے اظہار کے لئے خندۂ دنداں نما کا نہیں بلکہ ایک تبسم زیرِ لب کا طالب تھا۔ فلسفے کی سطح پر یہ خاص رویّہ تصوف میں، شاعری کی سطح پر غزل میں اور مزاح کی سطح پر نکتہ آفرینی کے میلان میں ظاہر ہوا۔

اسلام، زندگی اور اس کے مظاہر کی نفی کا قائل نہیں مگر وہ اس بات پر یقیناً زور دیتا ہے کہ موجود کو عبور کر کے ذاتِ لامحدود کے روبرو زمین بوس ہوا جائے

دوسری طرف ہنسی کا جذبہ اس بات کا متقاضی ہے، کہ زندگی میں بھرپور شرکت کی جائے
چنانچہ اسی لئے اسلامی تہذیب نے ہنسی کی بلند آہنگ یا متشدد صورتوں کو کبھی لائقِ اعتنا نہیں
سمجھا۔ مگر تبسم زیرِ لب ایک متفکرانہ رویّہ کا غماز اور ایک تہذیبی عمل کا اعلامیہ ہے جس میں
"جاننے اور پہچاننے" کے عمل سے آشنائی کے شواہد ملتے ہیں۔ حافظ، خیام، رومی اور
غالب کے ہاں جذبے کی تہذیب کا یہ عمل ایک ایسے لطیف تبسم کی صورت میں ابھرا
ہے جس میں ایک آشنا ضبط بھی ہے اور مریضانہ خواب بینی کے عمل کا پردہ چاک
کرنے کی روش بھی۔ چنانچہ اس تبسم کو اسلامی تہذیب کی روح کا عکس قرار دینا کچھ ایسا
غلط نہیں۔

جب فرد (جزو) خود کو معاشرے (کُل) کے تابع کر دے تو انفرادیت کی نمو کا عمل
رُک جاتا ہے اور فرد کی ہنسی اجزاء کی اجتماعی ہنسی میں مدغم ہو جاتی ہے۔ اس کے برعکس
جب فرد معاشرے سے منقطع ہو جائے تو اس کے ہاں ہنسی کا عمل اس لئے رک جاتا
ہے کہ ہنسی انقطاع یا بغاوت کی تلخ اور یاس انگیز فضا میں تا دیر باقی نہیں رہ سکتی
مگر جب ایک ایسا ماحول پیدا ہو جائے جس میں فرد، بقول اقبال، آزاد بھی ہو اور پابہ گِل
بھی یعنی اپنی انفرادیت کا تحفظ بھی کر سکے اور خود کو "معاشرتی ہمہ اوست" سے منقطع بھی
نہ ہونے دے تو اس کے ہاں آگہی، عرفان اور ہمہ دانی کی وہ صورت جنم لیتی ہے جس کے
اظہار کے لئے تبسم کی ایک زیریں لہر ہی بہترین ذریعہ ہے۔ اسلام میں فرد ذاتِ واحد
کا مطیع اور بندۂ بے دام ہے مگر ساتھ ہی اسے عمل کی آزادی بھی ہے اور وہ اپنے اعمال
کے لئے جواب دہ بھی ہے۔ چنانچہ غلامی اور آزادی کے اس سنجوگ نے مسلمان اقوام
میں انفرادیت کے عمل کو تحریک دی ہے جس کے نتیجہ میں وہ شاعرانہ مزاج ———

(POETIC HUMOUR) پیدا ہوا ہے جو غزل کی جان ہے۔

اسلام بت پرستی کا مخالف ہے وجہ یہ ہے کہ بت پرستی دل ودماغ کو ایک نقطہ پر مرتکز کرکے روح کی پرواز کو روک دیتی ہے۔ جو کشادگی اور فراخی مسجد میں ہے وہ آتش کدوں اور بُت خانوں کی بند اور بوجھل فضا میں ممکن نہیں۔ ہو سکتا ہے کہ نظر کی یہ کشادگی صحرا کی بے کنار وسعتوں کے احساس سے بھی پیدا ہوئی ہو مگر اصل بات یہ ہے کہ اس کا اسلام کی اُس روح سے تعلق ہے جو فرش کو عرش سے ملا دیتی ہے۔ اسلام جن جن علاقوں میں پہنچا مثلاً مصر۔ ترکی۔ ایران۔ ہندوستان وغیرہ۔ وہاں بُت پرستی، آتش پرستی یا نیچر پوجا NATURE WORSHIP کی بہت قدیم روایات پوری طرح رائج تھیں اور اگرچہ اسلام ان روایات کو بیخ و بن سے اکھیڑ نہ سکا اور بیشتر صورتوں میں یہ روا محض اپنا چولا بدل کر اسلامی عقائد میں نفوذ کر گئیں تاہم اسلامی تہذیب نے ان تمام ممالک میں ایک ایسا روحانی موسم ضرور پیدا کیا جس میں نگاہ نقطے کو عبور کرکے بے کنار وسعتوں میں آزادانہ آجا سکتی تھی۔ ادب میں اس کا نتیجہ کشادہ نظری اور تحرک پسندی کی اس صورت میں نمایاں ہوا جو تشبیہہ واستعارہ کی جان ہے اور غزل کے ایمائی اور اشاراتی انداز میں خود کو اجاگر کرتی ہے۔ عربوں کے ہاں قصیدہ گو یا ممدوح کو سامنے بٹھا کر اس کی حمد وثنا یعنی پوجا کرتا تھا اور یہی مزاج ایران کی رزمیہ داستانوں کا ہے (قصیدہ فرد کو بُت بنا کر پیش کرتا ہے اور رزمیہ داستان قبائلی یا نسلی ہیرو کی پوجا کرتی ہے)، اسی طرح ہندی گیت بھی محبوب کی پوجا ہی کی ایک صورت ہے مگر اسلامی تہذیب کے زیر اثر سراپا نگاری کے بجائے خیال سے لطف اندوز ہونے کا میلان ابھرا۔ جس نے استعاراتی انداز اختیار کرکے موجود کو لامحدود سے ملانے کی کوشش کی یہ گویا زمین اور آسمان کے ملاپ کی راہی

صورت تھی جس کا اسلام موید تھا۔ ہیئتی نے سلسلے میں اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ اسلامی تہذیب نے ہجو (جس کا روئے سخن ہمیشہ کسی خاص شخص کی طرف ہوتا تھا) اور جنسی لطائف (جو عشق کی ماورائی کیفیات کے بجائے جسم اور اس کی دنیا سے منسلک تھے) سے کوئی سروکار نہ رکھا بلکہ اس نے فرد کو جسمانی وابستگی کے میلانات کو تج کر روح کی اُس بالیدگی کے حصول کے لئے اکسایا جو تبسّم کی ایک نورانی لکیر میں اپنا اظہار کرتی ہے اور معنی خیزی گہرائی اور وسعت کو شش میں اپنا ثانی نہیں رکھتی۔

ادب میں ارضیت کا عنصر

کیا ادب اس لئے ادب ہے کہ اس میں زمین کی بُو باس موجود ہے یا اس لئے کہ اس میں آفاقیت کا وہ عنصر موجود ہے جو ایک عام ادب پارے کو ایک کاروباری تحریر سے جدا کرتا ہے؟ ۔ میری نظروں میں ادب کی تخلیق میں ان دونوں عناصر کی شمولیت ازبس ضروری ہے تاہم ابھی تک کوئی ایسا کمپیوٹر ایجاد نہیں ہو سکا جو اس بات کا اعلان کرے کہ ادب میں اتنے فی صد ارضیت یا آفاقیت ہو تو ادب بنتا ہے۔ ادب میں ارضیت اور آفاقیت کا وہی رشتہ ہے جو جسم اور روح کا ہے۔ جسم نہ ہو تو روح محض ہوا میں معلق ہے اور روح نہ ہو تو جسم محض ہڈیوں کا ایک انبار ہے۔ پھر جسم اور روح الگ الگ خانوں میں مقید بھی نہیں اور نہ ان کا ملن کسی تقریب یا تہوار کی آمد ہی کا منت کش ہے۔ جسم میں روح اس طور سرایت کر گئی ہوتی ہے کہ کسی ایک مقام پر انگلی رکھ کر ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ روح صرف یہاں موجود ہے۔ یہی حال ادب کا ہے کہ ارضیت تو اسے گوشت اور استخواں، اخواں اور گرمی مہیا کرتی ہے اور آفاقیت اسے جذبے کی گرانباری سے اوپر اُٹھ کر کون و مکاں کا احاطہ کرنے کی سکت بخشتی ہے۔ بات کو الٹ کر ہم یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ ادب وہ ہے

جو اپنا جسم تو مرزوبوم سے حاصل کرتا ہے لیکن پھر تخلیقی مشین سے گزر کر ہوا کی طرح سبک خرام اور خوشبو کی طرح لطیف ہو جاتا ہے اور یہی لطافت اور سبک خرامی، یہی بندھنوں سمیت اوپر اٹھنے کی کیفیت، آفاقیت کہلاتی ہے۔ ایک ادب پارہ دراصل ارضیت سے آفاقیت تک کا ایک سفر ہے اور جو ادیب ان دونوں حدوں کے درمیان سفر نہیں کر سکتا یعنی یا تو ارضی سطح پر رُک جاتا ہے یا ارضی سطح کو مَس کئے بغیر آفاقیت کی باتیں کرتا ہے۔ وہ یا تو "چوما چاٹی" والی شاعری خلق کرتا ہے یا کسی نظریاتی مینی فسٹو کا عنوان بن کر رہ جاتا ہے۔

ادب پارے میں ارضیت کے عنصر کی اس اہمیت سے ایک بدیہی نتیجہ یہ مرتب ہوتا ہے کہ ہر ادب پارہ آفاقیت کے باوصف اپنی ارضیت (یا شخصیت) کی بناء پر ہی اپنی پہچان کراتا ہے۔ ورنہ ایک ادیب کو دوسرے ادیب سے اور ایک ادب پارے کو دوسرے ادب پارے سے متمیز کرنا محال ہو جائے۔ دوسرے لفظوں میں جس طرح زید اور بکر انسان یا آدمی ہونے کے ناطے کے باوصف اپنی تربیت، خاندان، نسل، جسمانی وضع قطع، عادات و واقعات نیز ماضی اور حال کی بناء پر ایک دوسرے سے الگ ہیں، بالکل اسی طرح ہر ادب پارہ اپنے خالق کی منفرد شخصیت کی بناء پر دوسرے ادب پاروں سے جُدا ہے اسی بات کو اگر مختلف اقوام کی ادبیات پر پھیلا یا جائے تو یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ آفاقیت کا عنصر ساری دنیا کے ادب میں ایک قدر مشترک ہے مگر اسی دنیا کے ہر خطے کا ادب اپنی خوشبو اور انفرادیت، اپنے لمس اور لہجے کے باعث دوسرے خطوں کی ادبیات سے مختلف ہے۔ گویا اس کی اپنی ایک "شخصیت" ہے جس کی تعمیر میں اس خطۂ ارضی کے نمک، پانی اور ہوا، ثقافتی اور تمدنی سرمایہ، مذہبی اثاثہ، نظریۂ حیات اور خون کی حدت

یا خشکی، ان سب نے حصّہ لیا ہے۔ دراصل ہر خطّۂ ارضی کا ایک عقبی دیار (HINTER LAND)
ہوتا ہے جس میں اس خطّے کا سارا ثقافتی اور تمدّنی سرمایہ محفوظ ہوتا ہے۔ اس عقبی دیار میں
نسل، جذبہ، خون اور زاویۂ نگاہ اہم ترین عناصر ہیں۔ اور یہی عناصر اس خطّے کے ادب کو
جسم، لہجہ، لَس اور صورت مہیا کرتے ہیں۔ پھر جس طرح ہر خطّۂ ارضی کا ایک عقبی دیار ——
(HINTER LAND) ہے۔ بالکل اسی طرح اس کا ایک ڈزنی لینڈ (DISNEY LAND)
بھی ہے اور یہ ڈزنی لینڈ اُن تماشوں پر مشتمل ہے جو باہر سے آنے والی اشیاء، الفاظ،
نظریات اور فیشن مہیا کرتے ہیں۔ کسی ایک خطّۂ ارضی میں شہر کی حیثیت ڈزنی لینڈ کی سی ہے
اور دیہاتی علاقے کی حیثیت ایک عقبی دیار یا ہنٹر لینڈ کی۔ شہر فطرتاً تماشہ پسند ہے جب
کہ گاؤں زندگی کے جوار بھاٹے میں ڈولتا اور زمین کی نوازش اور آسمان کے جَور کو براہِ راست
اپنے جسم پر وصول کرتا ہے۔ شہر اپنا سارا خون دیہی علاقے کے ہنٹر لینڈ سے حاصل کرتا ہے
مگر خود سدا ایک عالمِ تماشہ میں مبتلا رہتا ہے۔ یہ معاملہ خاص طور پر اُن شہروں کا ہے جو
بین الاقوامی مرتبہ حاصل کر کے ایک مخلوط تہذیب (HYBRID CIVILISATION -)
کے نمائندے بن جاتے ہیں۔ ان شہروں پر بیرونی اثرات کی یلغار بہت شدید ہوتی
ہے۔ مگر وہ شہر جو بین الاقوامیت سے کسی طور بچ جاتے ہیں وہاں اسی نسبت سے مدنیت
قائم بھی رہتی ہے۔ مگر ذکر شہر کی تماشہ پسندی کا تھا۔ اس سلسلے میں ایک لطیفہ سُنیئے۔ پچھلے
دنوں مجھے وطنِ عزیز کے ایک بڑے شہر میں جانے کا اتفاق ہوا تو میں اندرونِ شہر ایک
تنگ و تاریک محلہ میں اپنے ایک بزرگ سے ملنے چلا گیا۔ جب میں ان سے رخصت
ہونے لگا تو وہ بولے "بھائی جی! کبھی گاؤں لے جا کر مجھے بھی گندم کا درخت" دکھا دو۔ ساری زندگی
اس بات کی حسرت رہی" میں نے کہا "قبلہ! آپ کے جدِّ امجد کو گندم کا ایک دانہ چکھنے پر

جنت الفردوس سے نکال دیا گیا تھا، آپ نے گندم کا درخت دیکھ لیا تو اہلِ شہر آپ کو
پہچان [illegible] سکتے دیں گے"؟ اس پر وہ بزرگ دم بخود ہوئے اور میں [illegible] برداشتہ اور
یوں یہ ملاقات اپنے اختتام کو پہنچی۔ تو کہنے کا مطلب یہ ہے کہ جب تک کوئی شہر اپنے
عقبی دیار سے وابستہ رہتا ہے، [illegible] اس کے فنونِ لطیفہ کو فروغ اور اس کے تمدن کو عروج
حاصل ہوتا ہے لیکن جب وہ اس عقبی دیار سے منقطع ہو کر محض ایک بین الاقوامی ڈزنی لینڈ
میں بدل جاتا ہے تو اس کی خوشبو زائل ہونے لگتی ہے۔ یہی حال ادب کا ہے۔ جب تک
کسی خطے کا ادب اپنے عقبی دیار سے متعلق نہ ہوگا۔ وہ خون کی گرمی، ماضی کی نمی اور
زمین کے لمس سے آشنا نہ ہو سکے گا پھر آپ اس میں ہزار آفاقیت اور انسانیت
کی اعلیٰ قدریں ٹھونس دیں۔ وہ ایک گونجدار نظریاتی تحریر تو شاید بن جائے لیکن ادب
نہیں بن پائے گا۔ پس جب کوئی یہ سوال کرتا ہے کہ کیا سرزمینِ ادب کے حوالے
سے ہمارا ادب مخلص ہے تو وہ دراصل یہ سوال اٹھاتا ہے کہ کیا ہمارا ادب ہماری
اُس "تہذیبی شخصیت" کا ثمر ہے جس کی تعمیر کسی خطۂ ارضی کے جملہ تمدنی اور ثقافتی رشتے
سے ہوتی ہے؛ یا یہ ادب محض مانگے کے چند نظریوں اور اسلوب کے چند فیشنوں
پر مشتمل ہے؟۔ اس سلسلے میں میرا موقف یہ ہے کہ موخر الذکر صورتِ حال سے ہمارے
ادب کا معتد بہ حصہ محفوظ ہے۔ بے شک ہمارے ہاں بعض عناصر نے آفاقیت اور
انسانیت کے سنہری ناموں کا سہارا لے کر اپنے ادب کو اس کے مرز بوم سے اگر منقطع نہیں
تو کم از کم دُور ضرور کر دیا ہے لیکن مجموعی طور پر ہمارے ادب نے اُس بے پناہ خلوص
کا یقیناً اظہار کیا ہے جو زندگی اور ماحول میں بھرپور شرکت (PARTICIPATION)
کا دوسرا نام ہے اور جس کی اساس سچے تجربات پر استوار ہوتی ہے۔ اگر کوئی ادیب

سدا ایک سیّاح کی طرح خود کو گرد و پیش پر ایک اچٹتی سی نگاہ ڈالنے تک محدود رکھے تو اس کے تجربات کی نوعیت بھی وہی ہوگی جو ایک سیّاح کی ہوتی ہے اور وہ کبھی سیاحوں کی تفریح گاہوں، سستے یا مہنگے ہوٹلوں اور ریل یا بس کی کھڑکیوں سے ہٹ کر خطۂ ارض کی واقعی زندگی — ایک ہنستی چہکتی، روتی اور بسورتی ہوئی زندگی سے متعارف نہ ہو سکے گا۔

میرے نزدیک کاسموپولیٹن ادب ایک غلط نام ہے۔ ادب تو تجربے سے پھوٹتا ہے، تجربہ شرکت کے بغیر ناممکن ہے اور شرکت اس وقت ہوتی ہے جب آپ اُس خطۂ ارضی سے پوری طرح جُڑے ہوئے ہوں جس کا آپ نے دودھ پیا ہے۔ وہ ادبا جو نام نہاد عوامی ادب کا نعرہ لگاتے ہیں دراصل ڈزنی لینڈ کے تماشہ بین ہیں۔ انہوں نے اپنے نظریات کی بلندی سے نیچے اُتر کر شاذ ہی زندگی کے گرم و گداز بدن کو چھوا اور اپنے خطۂ ارضی کے تجربات میں شرکت کی ہے۔ کپور نے اپنے ایک مزاحیہ مضمون میں ایک کامریڈ کا قصّہ لکھا ہے کہ وہ کافی ہاؤس میں بیٹھا بآوازِ بلند کہہ رہا تھا۔ "دیکھو ہم سال میں ایک بار دیہات میں جا کر دو تین روز ان گنواروں کے ساتھ رہ بھی آتے ہیں اور جی کڑا کر کے مکّی کی روٹی اور ساگ بھی کھا لیتے ہیں اس سے زیادہ ہم کیا کر سکتے ہیں ؟" بالکل ٹھیک! آپ اور کر بھی کیا سکتے ہیں ؛ لیکن آپ یہ ضرور کر سکتے ہیں کہ اگر آپ کسی معاشرے کو محض کافی ہاؤس کی کھڑکی سے دیکھنے کے عادی ہیں تو کم از کم یہ دعوے تو نہ کریں کہ آپ کو اس معاشرے سے تعارف بھی حاصل ہے۔ یعنی آپ نے عوام کے دکھوں اور خوشیوں، حظ دل اور حسرتوں۔ خوابوں اور بد خوابیوں یا خوشی اور غم کے تہواروں میں شریک ہونے کا ڈھنگ بھی سیکھ لیا ہے۔ مراد یہ کہ تماشہ بینی ایک الگ چیز ہے اور شرکت یا واردات ایک

بالکل جدا عمل ہے۔ وہ ادیب جو محض بلند یا تنگ نظریوں کو ثابت کرنے یا نئے نئے ادبی فیشنوں کو رائج کرنے کے لئے ادب کا کاروبار کرتے ہیں۔ ان کی حیثیت ملک میں آنے والے سیّاح سے مختلف نہیں۔ ان لوگوں کی موجودگی، پاسپورٹ اور ویزا پر درج آمد و رفت کی تاریخوں کے تابع ہے اور وہ ہمارے ایوانِ ادب میں محض ان تاریخوں کی آخری حد تک قیام پذیر ہیں۔ ہمارے دلوں میں ان کی بڑی قدر رہے کیوں کہ وہ ہمارے ادبی مہمان ہیں لیکن اس کا کیا کیا جائے کہ وہ زود یا بدیر ایوانِ ادب سے رخصت ہو جائیں گے۔ اردو ادب پر ایک نظر ڈالئے تو آپ کو متعدد ایسے سیّاح نظر آئیں گے جن کا پھیرا جوگی والا پھیرا تھا اور جو دیکھتے دیکھتے ہماری نظروں سے اوجھل ہو گئے لیکن انہیں کے پہلو بہ پہلو آپ کو ایسے لوگ بھی نظر آئیں گے جن کا خمیر اسی خطۂ پاک سے اٹھا ہے اور جن کا جنم مرن اسی خطۂ پاک کے ساتھ ہے۔

غالبؔ — ایک جدید شاعر

غالبؔ کو جدید شاعر ثابت کرنے کے لئے جو دلائل عام طور سے دیئے جاتے ہیں۔ ان میں سے ایک تو یہ ہے کہ آج کے جدید شاعر کی طرح غالبؔ بھی تنگنائے غزل سے برگشتہ تھا اور چاہتا تھا کہ غزل کے بجائے کسی اور صنفِ شعر میں اپنی ذات کو سمونے کا اہتمام کرے۔ دوسری دلیل یہ دی جاتی ہے کہ غالبؔ کے ہاں ابہام کی وہ کیفیت موجود ہے جو جدید شاعری کا ایک وصفِ خاص قرار پائی ہے۔ اس لئے جہاں تک اسلوب کا تعلق ہے غالبؔ اپنے زمانے کی بہ نسبت جدید دور سے زیادہ تعلق رکھتا ہے۔ تیسری دلیل یہ ہے کہ غالب کو اُس کے اپنے زمانے نے " دریافت نہ کیا جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ وہ اپنے زمانے سے بہت آگے تھا۔

اگر غالبؔ کی جدیدیت کا تمام تر انحصار انہی دلائل پر ہے تو پھر ہمیں غالبؔ کی جدیدیت کو خدا حافظ کہنے کے لئے تیار ہو جانا چاہیئے۔ مثلاً غالبؔ نے غزل کی تنگ دامانی کا جو شکوہ اپنی ایک غزل میں کیا ہے وہ محض ایک اضطراری فعل ہے جو غالب کے عقیدے سے قطعاً کوئی تعلق نہیں رکھتا۔ غالبؔ غزل کے علاوہ مثنوی اور قصیدہ بھی لکھ رہا تھا۔ اس

لئے محض غزل لکھتے چلے جانے کی اُسے کوئی پابندی نہ تھی۔ اس کے باوجود اگر اُس نے بہترین شاعری اردو اور فارسی غزل میں کی ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ غزل کے ظرف میں اپنی ذات کو پوری طرح سمو رہا تھا۔ پھر یہ بات بھی ہے کہ آج کے دَور میں جدید شاعروں نے جس خوبی سے غزل کو ذریعۂ اظہار بنایا ہے۔ اس سے یہ سارا نظریہ ہی باطل ہوگیا ہے کہ جدیدیت کے لئے غزل کے پیمانے کو ترک کرنا ضروری ہے۔ دوسری دلیل ابہام کے بارے میں ہے۔ اگر ابہام سے مراد تہ داری ہے تو یہ خصوصیت کسی ایک دور تک محدود نہیں اور اس لئے اس بناء پر غالبؔ کو جدید شاعر کہنا بہت مشکل ہے اور اگر ابہام سے مراد اسلوب کا پیچیدہ اور گنجلک ہونا ہے تو اوّل تو اسے خوبی کہنا ہی محال ہے۔ دوم غالبؔ کے بہترین اشعار اسلوب کی تازگی اور ندرت اور بیان کی صفائی اور کاٹ کے لئے مقبول ہیں نہ کہ اسلوب کی کسی گنجلک کیفیت کے باعث! آخری دلیل یہ دی جاتی ہے کہ غالبؔ کو اس کے اپنے زمانے نے "دریافت" نہ کیا۔ مگر جب اس بات کو ملحوظ رکھ کر سوچا جائے کہ غالبؔ کو اُس کے اپنے زمانے میں استاد کا درجہ ملا اور وہ استادِ شہ بھی مقرر ہوا اور اُس نے اپنے معاصرین کو اس درجہ مرعوب کیا کہ وہ اس کے اشعار کی تحریف لکھتے یا اس سے بے اعتنائی برتنے پر مجبور ہوئے تو پھر "دریافت" کا مسئلہ بھی کھٹائی میں پڑ جاتا ہے۔ غرض غالبؔ کی جدیدیت مندرجہ بالا دلائل میں سے کسی ایک کے سہارے بھی قائم نہیں بلکہ جدیدیت کے اُس مفہوم کے تابع ہے جو بیسویں صدی کی متعدد کروٹوں سے مرتب ہُوا ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ جدیدیت کا یہ مفہوم کیا ہے اور غالبؔ کی شاعری کس طرح اس مفہوم کے جملہ پہلوؤں پر محیط ہے؟ اس ضمن میں پہلی بات تو یہ ہے کہ

جدیدیت ہمیشہ تخریب اور تعمیر کے سنگم پر جنم لیتی ہے اور اس لئے جہاں ایک طرف یہ ٹوٹ پھوٹ اور انتشار کے جملہ مراحل کی نشان دہی کرتی ہے وہاں اُس نئے پیکر کے اُبھرنے کا منظر بھی دکھاتی ہے جو قدیم کے ملبے سے برآمد ہو رہا ہوتا ہے۔ یوں تو ہر گزرتا ہوا زمانہ جدید کہلانے کا مستحق ہے لیکن ضروری نہیں کہ اسے فکری یا فنی اعتبار سے "جدیدیت" کا حامل بھی قرار دیا جائے۔ جدیدیت صرف اُس وقت نمایاں ہوتی ہے جب فکری تناظر ایک ایسے مقام پر پہنچ جاتا ہے جہاں مسلّمہ اقدار اور آداب ریزہ ریزہ ہونے لگتے ہیں اور اقدار و آداب کی ایک نئی کھیپ وجود میں آنے کے لئے بے قرار ہو جاتی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ جدیدیت کے دَور میں نظروں کے سامنے خول کے تڑخنے اور ٹوٹنے کا منظر اس قدر اہم اور نمایاں ہوتا ہے کہ وہ اُس داخلی تحرک کو گرفت میں لینے میں ناکام رہ جاتی ہیں جو زمانے کے باطن میں چھپا ہوتا ہے۔ ایک بڑے شاعر کا کمال یہ ہے کہ وہ بیک وقت ان دو حقیقتوں کے سنگم پر کھڑے ہو کر شعر کہتا ہے یعنی ایک طرف تو وہ شکست و ریخت کا ناظر بن کر نمودار ہوتا ہے اور دوسری طرف اندر کی دھڑکن کا نبّاض بن کر خود کو منکشف کرتا ہے۔ چنانچہ جدیدیت کی حامل شاعری میں ویرانہ یا ویسٹ لینڈ کا تصوّر عام طور سے ملے گا جس میں ہر چیز تڑختی، جھڑتی اور فنا پذیر ہوتی ہوئی نظر آئے گی۔ یہ ویرانہ برفستان کی صورت بھی اختیار کر سکتا ہے اور پیاس کے صحرا کی بھی، اس میں بنجر پہاڑوں کا کرب انگیز منظر بھی نظر آ سکتا ہے اور یہ اُن بڑے بڑے مشینی شہروں کی صورت میں بھی ڈھل سکتا ہے جن میں فرد انبوہ میں رہتے ہوئے بھی خود کو تنہا محسوس کرتا ہے۔ غرض ایک شدید پیاس، تھکاوٹ، تنہائی کا کرب اور شکست و ریخت میں مبتلا ہونے کا ایک گہرا احساس

اس ویرانے کے ہر باسی کا نوشتۂ تقدیر ہے۔ بیسویں صدی میں فکر اور جذبہ میں جو بے پناہ بُعد پیدا ہوا ہے اور سائنسی انکشافات اور معتقداتی رجحانات میں جو خلیج وجود میں آئی ہے اس سے صدیوں پُرا اپنے نظامِ حیات میں بڑی بڑی دراڑیں پڑ ہوگئی ہیں اور ہر قدر اور نظریہ شک و شبہ کی زد میں آگیا ہے۔ مجموعی اعتبار سے دیکھئے تو بیسویں صدی کے فکری اور جذباتی ویسٹ لینڈ میں رہتے ہوئے ہر فرد کو اپنے ماضی اپنی زمین اور اپنے سماج سے منقطع ہو جانے کے کرب سے گزرنا پڑا ہے اور وہ اپنے چاروں طرف ٹوٹتی اور گرتی ہوئی دیواروں کو دیکھ کر چیخ اٹھا ہے۔ چنانچہ آج کی شاعری اس شکست و ریخت پر ایک نوحہ کی صورت اختیار کر گئی ہے۔ خود اردو نظم اور غزل نے بیسویں صدی کے انسان کے اس کرب کو پوری فنی دیانت سے پیش کیا ہے۔ مگر غور کیجئے کہ آج سے سو برس پہلے جب معاشرہ میں ابھی شکست و ریخت کی بالکل ابتدا تھی اور زندگی بظاہر پُرسکون، متوازن اور جُڑی ہوئی تھی تو غالب وہ واحد شخص تھا جس نے بیسویں صدی کے ویسٹ لینڈ کے اُبھرتے ہوئے سایوں کو دیکھا اور ان کے بڑھتے ہوئے قدموں کی چاپ کو سُنا اور پھر اپنے تجربات کو شعر میں پوری طرح منتقل کر دیا۔ مثلاً غالب کے یہ چند اشعار لیجئے جنہیں پڑھتے ہوئے یوں محسوس ہوتا ہے جیسے کوئی بیسویں صدی کے نصفِ آخر کے ذہنی اور جذباتی ویسٹ لینڈ میں رہ رہا ہو۔

رَو میں ہے رخشِ عمر کہاں دیکھیے تھمے ‏ ‏ ‏ ‏ نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں

رہیئے اب ایسی جگہ چل کر جہاں کوئی نہ ہو ‏ ‏ ‏ ‏ ہم سخن کوئی نہ ہو اور ہم زباں کوئی نہ ہو

نہ گلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز ‏ ‏ ‏ ‏ میں ہوں اپنی شکست کی آواز

گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو ویراں ہوتا — بحر گر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا

اب میں ہوں اور ماتمِ یک شہرِ آرزو — توڑا جو تو نے آئینہ تمثال دار تھا

بوئے گل، نالۂ دل، دودِ چراغِ محفل — جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا

دل میں ذوقِ وصل و یادِ یار تک باقی نہیں — آگ اس گھر میں لگی ایسی کہ جو تھا جل گیا

داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی — اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے

مگر ویسٹ لینڈ محض ایک ایسا ویرانہ نہیں جس سے فرار حاصل کرنا ہی فرد کا مطمحِ نظر قرار پائے۔ ایسی صورت میں تیاگ اور سنیاس کا رویہ تو جنم لے سکتا ہے فنی اظہار کی روش وجود میں نہیں آسکتی۔ دراصل ویسٹ لینڈ کے کرب سے منسلک ایک نئی حقیقت کے وجود میں آنے کا تصور بھی ہے کم تر شعراء کے ہاں شاید اس نئی حقیقت کی پرچھائیں ابھرنے نہ پائے لیکن ایک عظیم شاعر کے کلام میں اس کا پرتو صاف دکھائی دینے لگتا ہے۔ مگر اس کے لئے اکھڑنے کے بجائے جڑنے اور منسلک ہونے کا عمل پہلی شرط ہے۔ وہ شعراء جو ویسٹ لینڈ سے متاثر ہو کر جذباتی اور فکری طور پر اکھڑ جاتے ہیں۔ محض خلا میں معلق ہو کر رہ جاتے ہیں مگر جو شعراء ویسٹ لینڈ کی ویرانی اور سنگلاخیت کے اندر سے ایک نئی حقیقت کے طلوع ہونے کا منظر دیکھنے کی سکت رکھتے ہیں نہ صرف اس میں کامیاب ہوتے ہیں بلکہ "تیاری" کے طور پر زندگی اور اس کے جملہ پہلوؤں سے منسلک رہنے کی کوشش بھی کرتے ہیں۔ اثباتِ ذات بلکہ اثباتِ حیات کا یہ عمل ایک نئے نظام کی پیدائش کا ضامن بھی ہے۔ غالب کے ہاں زندگی اور اس کے ارضی پہلوؤں سے جو والہانہ انس ہے وہ اس بات پر دال ہے کہ زندگی پر غالب کی گرفت ڈھیلی نہیں پڑی اور وہ فکری

اور جذباتی ویرانے میں رہتے ہوئے بھی زندگی سے منسلک اور ایک ابھرنے والی میٹھی بانی کے انتظار میں محو ہے۔ غالبؔ کی یہ مثبت روش جدیدیت کی روح کے عین مطابق ہے۔ اس کی جھلک جدید اُردو غزل کے اُن لاتعداد اشعار میں دیکھئے جن میں شعراء نے اردگرد کی زندگی اور اُس کے مظاہر ہی سے رشتہ نہیں جوڑا بلکہ اُس آواز کو بھی سُنا ہے جو ایک نئے عہد کی بانگِ درا ہے مگر غور کیجئے کہ آج سے سو برس پہلے یہی مثبت رجحان کس نفاست اور توانائی سے غالبؔ کے اشعار میں اپنا اظہار کر رہا تھا:۔

دونوں جہان دے کے وہ سمجھے یہ خوش رہا	یاں آپڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں
ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے	بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے
مستانہ طے کروں ہوں رہِ وادیٔ خیال	تا بازگشت سے نہ رہے مدّعا مجھے
اے عندلیب یک کفِ خس بہرِ آشیاں	طوفانِ آمد آمدِ فصلِ بہار ہے
بخشے ہے جلوۂ گل ذوقِ تماشا غالبؔ	چشم کو چاہیئے ہر رنگ میں وا ہو جانا
ہُوں گرمیٔ نشاطِ تصوّر سے نغمہ سنج	میں عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ ہوں

دونوں جہان حاصل کرنے کے بعد بھی تمنّا کا تشنہ کام رہنا، ہر خواہش پہ دم نکلنا اور ارمانوں کا پھر بھی کم نہ ہونا، اس بات کے شاہد ہیں کہ زندگی پر غالبؔ کی گرفت بہت کڑی ہے لیکن ساتھ ہی آمدِ فصلِ بہار کا عرفان اور گلشنِ ناآفریدہ کی پرچھائیں کا احساس اس بات پر دال ہے کہ بے پناہ اندھیروں میں غالبؔ کی انگلیاں اُس "حقیقت" کے لمس سے آشنا تھیں جسے ایک روز طلوع ہونا تھا۔ چنانچہ اسی لئے غالبؔ کے اشعار آج کے ذہن کو مطمئن کرتے اور تسکین دیتے ہیں کہ وہ حال سے

منسلک ہونے کے علاوہ مستقبل سے بھی مربوط ہیں اور یہی وہ مقام ہے جہاں آج کا انسان کھڑا ہے۔

جدیدیت کے سلسلے میں دوسری بات یہ ہے کہ یہ ایک ایسے فرد کی آواز ہے جو احساسی اور ذہنی طور پر فعّال ہو کر تخلیقی سطح پر بیدار ہو گیا ہو۔ قدیم سوسائٹی میں فرد کو خلوت نصیب نہیں تھی اور نہ اُس کی زندگی کا کوئی منفرد اسلوب ہی مرتب ہوا تھا۔ وہ اپنی ساری زندگی گروہ اور فطرت سے مکمل طور پر ہم آہنگ ہو کر گزارتا تھا اور سوسائٹی کے چھتے میں محض ایک کارکن کی حیثیت رکھتا تھا۔ بعد ازاں جب اُسے خلوت نصیب ہوئی جس کی سماجی صورت جائداد کے تصور کی ابتدا تھی تو گویا سوسائٹی، فطرت (NATURE) کے دائرے سے نکل کر خطِ مستقیم پر گامزن ہوئی۔ یہی زمانہ فرد کی قوت میں معتد بہ اضافے کا بھی دَور تھا اور اسی دَور کی قوت نے منفی انداز اختیار کر کے استحصال، ظُلم اور سماجی بے انصافی کو تحریک دی۔ انفرادیت کا یہ منفی انداز بہت عرصہ تک رائج رہا لیکن بیسویں صدی میں فرد کی انفرادیت اپنے مثبت انداز میں ابھر آئی ہے یعنی اب فرد ایک PARASITE کے طور پر نہیں بلکہ ایک تخلیق کار کے طور پر نظر آنے لگا ہے۔ مراد یہ کہ وہ سوسائٹی کے "زندان" سے آزاد تو نہیں ہوا لیکن اس نے اس زندان کو ایک چمن میں تبدیل کر دینے کی کوشش ضرور کی ہے۔ یہ نہیں کہ اس کی مساعی مشکور ہو چکی ہیں لیکن اتنا ضرور ہے کہ فرد تخلیقی اعتبار سے فعّال ہو چکا ہے اور اب وہ ایک طرف تو زنگ آلود زنجیروں سے ناراض ہے اور دوسری طرف معاشرہ کو ایک ایسی اونچی سطح پر لے جانے کا متمنی ہے جہاں پہنچ کر معاشرے کے اندر خلّاق افراد پیدا ہوں گے نہ کہ خون

چوسنے والے PARASITE۔ جدیدیت بحیثیت مجموعی، ادب میں ایک مثبت تحریک ہے جو ایک فعّال اور تخلیقی اعتبار سے زرخیز فرد کی آواز ہے۔ یہ فرد بعض اوقات چڑچڑے پن کا مظاہرہ کرتا ہے۔ بعض اوقات توڑ پھوڑ پر مائل ہو جاتا ہے اور کبھی کبھی ایک غلط روش پر گامزن ہو کر سوسائٹی سے "انحراف" پر بھی اُتر آتا ہے لیکن اس سارے جذباتی جزر و مد سے گزرنے کے باوجود وہ ایک "طرحِ نو" کا مبلغ اور ایک نئے عہد کا علم بردار ہے۔ حیرت کی بات ہے کہ ایک جاگیردارانہ نظام اور ایک منجمد سوسائٹی میں رہنے کے باوجود غالب کی حسّاس طبیعت نے ماحول کی گھٹن سے اسی طرح برگشتگی کا اظہار کیا جیسے کہ آج کا برہم نوجوان کر رہا ہے اور اس نے ایک نئے عہد کو تخلیق کرنے کی بالکل اسی طرح خواہش کی جیسے کہ آج کا ایک، خلّاق فرد کرتا ہے اور پھر دلچسپ بات یہ بھی ہے کہ غالب آج کے حسّاس فرد کی طرح اپنی ذہنی اور جذباتی صلاحیتوں سے واقف تھا اور اپنی طبّاعی اور جدّت طراز طبیعت کا عرفان رکھتا تھا اور وہ قدم قدم پر اپنے ماحول کی سنگلاخیت اور افراد کی بھیڑ چال میں اثباتِ ذات کا اظہار کرنے پر خود کو مجبور پاتا تھا۔ یہ چند اشعار دیکھئے جو غالب کے ہاں نئے فرد کی آواز کو پیش کرتے ہیں:

وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناسِ خلق اے خضر
نہ تم کہ چور بنے عمرِ جاوداں کے لئے

تیشے بغیر مر نہ سکا کوہکن اسدؔ
سرگشتۂ خمارِ رسوم و قیود تھا

تالیفِ نسخہ ہائے وفا کر رہا تھا میں
مجموعۂ خیال ابھی فرد فرد تھا

بندگی میں بھی وہ آزادہ و خود بیں ہیں کہ ہم
الٹے پھر آئے درِ کعبہ اگر وا نہ ہوا

وہی اک بات جو یاں نفس واں نکہتِ گُل ہے
چمن کا جلوہ باعث ہے مری رنگیں نوائی کا

دریائے معاصی تنک آبی سے ہوا خشک
میرا سرِ دامن بھی ابھی تر نہ ہوا تھا

میں اور اک آفت کا ٹکڑا وہ دلِ وحشی ہے کہ
عافیت کا دشمن اور آوارگی کا آشنا

منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے عرش سے اُدھر ہوتا کاش کہ مکاں اپنا

سایہ میرا مجھ سے مثلِ دُود بھاگے ہے اسدؔ
پاس مجھ آتش بجاں کے کس سے ٹھہرا جائے ہے

لازم نہیں کہ خضر کی ہم پیروی کریں
مانا کہ اِک بزرگ ہمیں ہم سفر ملے

مگر غالبؔ کی یہ انفرادیت محض ایک خلاق یا برہم شخص کی انفرادیت نہیں، یہ ایک ایسی کیفیت سے بھی دوچار ہوئی ہے جو خالصتاً جدید دور کی پیداوار ہے یعنی اس میں مزاح کی وہ منفرد روش بھی ابھری ہے جو فرد کی ہنسی — Individual Laughter) سے منسلک ہوئی ہے نہ کہ گروہ کی ہنسی۔ (Choral Laughter

سے۔ بات یہ ہے کہ قدیم زمانے میں جب ابھی انسان تہذیبی طور پر بہت پست تھا تو ہنسی نہ صرف جسمانی نقائص اور بے رحمی کے مظاہر سے تحریک پاتی تھی بلکہ زیادہ تر ناہموار یاں پر گروہ کی مشترکہ ہنسی کی ایک صورت تھی۔ نیز فرد کے ہمدردانہ اندازِ نظر میں کفایت پیدا کرنے کی منفرد روش کا فقدان بھی تھا مگر جدید دور میں فرد کی انفرادیت کے نمایاں ہونے کے ساتھ ساتھ ہنسی کی وہ منفرد کیفیت ابھر آئی ہے جو فرد کی اپج اور آزادہ روی سے تحریک پاتی ہے اور جو گروہ کے ٹھٹھہ مخول ایسے رجحان کے تابع نہیں چنانچہ فرد کی ہنسی میں بلند بانگ لہجے کے بجائے ایک زیرِ لب تبسم کی کیفیت ابھری ہے جو بجائے خود ایک تہذیبی عمل ہے۔ غالب اس اعتبار سے اردو کے غزل گو شعرا میں منفرد ہے کہ اس کے اشعار میں جو تبسم ابھرا ہے وہ آنسو کی ایک نئی زیریں لہر میں گھل مل سا گیا ہے اور اس نے غالب کو آنسوؤں میں مسکراتے ہوئے شخص کے پیکر میں ڈھال دیا ہے۔ اگر غالب دوسرے شعراء کی طرح قطعاً سنجیدہ رہتا یا بعض شعراء کی طرح تمسخر اور استہزا کے حربوں کو استعمال کرنے کی طرف مائل ہوتا تو اس کی شخصیت میں وہ خاص بات پیدا نہ ہو سکتی جو فرد کی ہنسی سے متعلق ہونے کے باعث ایک خالصتاً جدید اندازِ نظر ہے۔ یہ چند اشعار قابلِ غور ہیں:۔

میرے غم خانے کی قسمت جب رقم ہونے لگی
لکھ دیا منجملہ اسبابِ ویرانی مجھے

کیا فرض ہے کہ سب کو ملے ایک سا جواب
آؤ نا ہم بھی سیر کریں کوہِ طور کی

پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پر ناحق
آدمی کوئی ہمارا دمِ تحریر بھی تھا

ہم بھی دشمن تو نہیں ہیں اپنے
غیر کو تجھ سے محبت ہی سہی

دیکھیئے پاتے ہیں عشاق بتوں سے کیا فیض
اک برہمن نے کہا ہے کہ یہ سال اچھا ہے

جانتا ہوں ثوابِ طاعت و زہد | پر طبیعت اِدھر نہیں آتی
عشق نے غالبؔ نکمّا کر دیا | ورنہ ہم بھی آدمی تھے کام کے
ہم کو معلوم ہے جنّت کی حقیقت لیکن | دل کے خوش رکھنے کو غالبؔ یہ خیال اچھا ہے
چاہتے ہیں خوبرویوں کو اسدؔ | آپ کی صورت تو دیکھا چاہیئے

فرد جب معاشرے کا جزوِ لاینفک تھا تو اس کا یہ عمل سنجیدگی سے پوری طرح مملو تھا اور یہ سوچنا بھی ممکن نہیں کہ وہ اپنے اس عمل پر کبھی غور کرنے کی ضرورت بھی محسوس کرتا ہوگا۔ اسی طرح فرد کی انفرادیت کا عمل معاشرہ کے ضوابط سے انحراف کی صورت تو ہے لیکن جب تک فرد خود اپنی جذباتیت سے لحظہ بھر کے لیے منقطع ہو کر اس پر ایک متبسم نظر نہ ڈالے، اُس کی انفرادیت اپنی تکمیل کو نہیں پہنچ سکتی۔ احساسِ مزاح کی خوبی یہ ہے کہ وہ فرد کی انفرادیت کی تکمیل کرتا ہے اور اُسے رجحانات اور مقاصد نیز اپنی انا کی محبوسیت پر ہنسنے کی ترغیب دیتا ہے۔ غالبؔ کا کمال یہ ہے کہ اُس نے اپنی انفرادیت کا بھرپور اظہار کرنے کے ساتھ ساتھ اپنی ذات کو نشانۂ تمسخر بھی بنایا اور اپنے جذباتی تقاضوں پر مسکرانے کی روش بھی اختیار کی اور یوں ذات کے حصار سے باہر آ کر خود اپنی انفرادیت میں ایک نئی سطح کا اضافہ کر کے اُسے مکمّل کر دیا اور یہ معمولی بات نہیں تھی۔

جدیدیت کے ضمن میں آخری بات یہ ہے کہ وہ فرد کو شخصیت کی تنگنائے سے آزاد ہو کر ماحول کی مختلف لہروں کا نباض بننے پر مائل کرتی ہے۔ گو دیکھا جائے تو یہ بھی بیسویں صدی میں انفرادیت کے ظہور ہی کا کرشمہ ہے۔ وہ یوں کہ اب فرد اپنی محدود اور تنگ دنیا سے باہر آ کر انفرادی اعتبار سے فعّال ہو گیا ہے اور وہ اس

نئی سطح پر ایک وسیع تر دنیا کے واقعات اور رجحانات سے خود کو منسلک محسوس کرنے لگا ہے۔ اس میں ایک ہاتھ بڑا بیسویں صدی کی سائنسی ترقی کا بھی ہے۔ وہ یوں کہ ریڈیو ٹیلی ویژن اور اخبار کے رواج نے ساری دنیا کو گھر کی دہلیز پر لا کھڑا کیا ہے اور فاصلے اس قدر کم ہو گئے ہیں کہ فرد اگر چاہے تو ایک بار نہیں بلکہ بار بار دنیا کے گوشے گوشے میں پہنچ سکتا ہے۔ چنانچہ اس کے مطمعٔ نظر میں کشادگی پیدا ہوئی ہے اور وہ اپنی اُس حیثیت کو محسوس کرنے لگا ہے جو دنیا کا شہری ہونے سے اُسے حاصل ہے۔ پھر علوم کی تحصیل اور ان اثرات کو قبول کرنے کی صلاحیت نے اُس کے ہاں ایک توانا اور کشادہ زاویۂ نگاہ بھی پیدا کر دیا ہے اور وہ نہ صرف سماجی ظلم، جہالت اور بے انصافی کو اب برداشت کرنے سے گریزاں ہے بلکہ زندگی کے ہر بڑے سے بڑے واقعہ پر بھی نقد و تبصرہ سے کام لینے پر خود کو مائل پاتا ہے۔ چنانچہ بیسویں صدی کے مزاج میں باخبر رہنے کے رویے کو بڑی اہمیت حاصل ہے اور اس نے نہ صرف خود ادب کے مزاج پر گہرے اثرات مرتسم کئے ہیں بلکہ قاری کے ادبی ذوق کو بھی ایک خاص نہج عطا کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جدید دَور کے شاعر کے ہاں نہ صرف روحِ عصر سے شناسائی کے شواہد ملتے ہیں بلکہ خود قاری شعر میں اس شعور کی ہلکی سے ہلکی کروٹ کو گرفت میں لینے پر بھی قادر ہے۔ عام مشاہدہ کی بات ہے کہ مشاعرہ میں بھی وہی شعر سب سے پہلے اور سب سے زیادہ مقبول ہوتا ہے جو بین السطور میں بعض سیاسی یا سماجی کروٹوں کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ کہنے کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ جدید شاعری سیاسی یا سماجی افکار کے اظہار کے لئے مختص ہے بلکہ یہ کہ اس میں جو ذہن اپنا اظہار کرتا ہے وہ رُوحِ عصر سے آشنا ہوتا ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ شعر میں ایک ایسی سطح پیدا ہو جاتی ہے جو بیک دفعت فرد اور

معاشرہ کی جملہ لہروں کو منعکس کر رہی ہوتی ہے اور اس لئے قاری کو کئی سطحوں پر تحصیلِ حظ کے مواقع فراہم کر دیتی ہے۔ غرض جدیدیت کا ایک امتیازی وصف، روحِ عصر سے شناسائی بھی ہے اور جو شعراء اس سے بہرہ مند ہوتے ہیں ان کے کلام میں ایک ایسی کھُلی کھُلی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے جس سے محدود علم رکھنے والے اور ایک محدود ماحول میں زندگی بسر کرنے والے شعرا عام طور سے محروم ہوتے ہیں۔

جدیدیت کے اس خاص وصف کا ذکر یوں ہوا کہ غالبؔ روحِ عصر سے شناسائی کے اعتبار سے بھی اپنے دَور کے باقی شعراء سے بالکل الگ اور ممتاز دکھائی دیتا ہے درآنحالیکہ اُس کے اپنے زمانے میں یہ شعور ابھی پوری طرح پیدا ابھی نہیں ہوا تھا۔ غالبؔ کے زمانے میں مغل سلطنت زوال پذیر تو ہو چکی تھی مگر ابھی دلّی میں بادشاہ کا دربار لگتا تھا تعلیم میں مشرقی علوم کی فراوانی تھی اور مغرب کا وہ اندازِ نظر جو انفرادیت، بغاوت اور اجتہاد کو تحریک دیتا ہے۔ ابھی معاشرے میں نمودار نہیں ہوا تھا۔ کچھ اخبارات ضرور نکلنا شروع ہو گئے تھے جیسے مثلاً اُردو اخبار جسے مولانا محمد حسین آزادؔ کے والد مولوی محمد باقر نے ۱۸۳۶ء میں جاری کیا اور سید الاخبار جسے سر سید کے بڑے بھائی سید محمد خان نے ۱۸۳۷ء میں نکالا اور "نورِ مشرقی" جس کے مالک سید امیر علی تھے اور جو ۱۸۴۴ء میں جاری ہوا وغیرہ ان اخبارات میں بعض اوقات انگریزی عملداری پر سخت تنقید بھی کی جاتی تھی لیکن بحیثیت مجموعی اس تنقید کی حیثیت لطیفہ گوئی سے زیادہ نہیں تھی اور وہ شے بھی جسے "سیاسی شعور" کا نام دینا چاہیئے ابھی قطعًا زیرِ زمیں پڑی تھی۔ خود غالبؔ کی عام زندگی پر انگریزی عملداری سے بغاوت یا بادشاہت کے تصور سے انحراف کے شواہد بھی نظر نہیں آتے۔ وہ ساری عمر پنشن کے لئے ہاتھ پاؤں مارتا اور خطابات

کے لئے کوشاں رہا۔ استادِ شہ بننے میں بھی اُسے عار نہیں تھی اور رام پور سے وظیفہ کو بھی وہ کوئی بُری بات نہیں سمجھتا تھا اور اس سارے عمل میں وہ حق بجانب بھی تھا کہ اُس وقت شرفا کا یہی انداز اور زمانے کی یہی روش تھی۔ لیکن جب غالب کے اشعار کو پڑھا جائے تو قاری کو فوراً احساس ہوتا ہے کہ وہ انیسویں صدی کے وسط میں رہنے والے کسی شخص کا کلام نہیں پڑھ رہا بلکہ بیسویں صدی کے ایک حساس اور باشعور فرد کے خیالات سے مستفید ہو رہا ہے۔ غالب کو یہ ______ شعور کہاں سے ملا اور کن محرکات نے اس شعور کو صیقل کیا، شاید ابھی ایک طویل مدت تک اس کا کوئی سراغ نہ مل سکے لیکن اس کے وجود سے ایک معمولی نظر رکھنے والا قاری بھی انکار نہیں کر سکتا۔ مثلاً دیکھیے:۔

کچھ تو دے اے فلکِ ناانصاف
آہ و فریاد کی رخصت ہی سہی

دے مجھ کو شکایت کی اجازت کہ ستمگر
کچھ تجھ کو مزہ بھی مرے آزار میں آوے

فریاد کی کوئی لے نہیں ہے
نالہ پابندِ نے نہیں ہے

زمانہ عہد میں اُس کے ہے محوِ آرائش
بنیں گے اور ستارے اب آسماں کے لئے

یاد کر وہ دن کہ ہر اک حلقہ تیرے دام کا
انتظارِ صید میں اک دیدۂ بے خواب تھا

اے پرتوِ خورشیدِ جہاں تاب ادھر بھی
سائے کی طرح ہم پہ عجب وقت پڑا ہے

کیا کیا خضر نے سکندر سے
اب کسے رہنما کرے کوئی

رات دن گردش میں سات آسماں
ہو رہے گا کچھ نہ کچھ گھبرائیں کیا

موجِ خوں سر سے گزر ہی کیوں نہ جائے
آستانِ یار سے اُٹھ جائیں کیا

پاتے نہیں جب راہ تو چڑھ جاتے ہیں نالے
رُکتی ہے مری طبع تو ہوتی ہے رواں اور

چلتا ہوں تھوڑی دُور ہر اک تیز رَو کے ساتھ
پہچانتا نہیں ہوں ابھی راہبر کو میں

ملنا ترا اگر نہیں آساں تو سہل ہے
دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں

نہ لٹتا دن کو تو کب رات کو یوں بے خبر سوتا
رہا کھٹکا نہ چوری کا دعا دیتا ہوں رہزن کو

کیا تنگ ہم ستم زدگاں کا جہان ہے
جس میں کہ ایک بیضۂ مور آسمان ہے

خزاں کیا، فصلِ گل کہتے ہیں کس کو کوئی موسم ہو
وہی ہم ہیں قفس ہے اور ماتم بال و پر کا ہے

دل ہی تو ہے سیاستِ درباں سے ڈر گیا
میں اور جاؤں در سے ترے بن صدا کئے

غالبؔ کے یہ شعر زبان زدِ خاص و عام ہیں اور اس لئے ہم تاریخی اعتبار سے ان کے سنِ ولادت کی نشان دہی نہیں کر سکتے ہیں ورنہ مزاج، لہجے اور علامات کے اعتبار سے یہ یقیناً بیسویں صدی کے اشعار ہیں۔ اور آج کے قاری کو پوری طرح مطمئن کرتے ہیں۔ بلکہ مجھے تو بعض اوقات یوں محسوس ہوتا ہے جیسے ساری جدید غزل غالبؔ کے لہجے، جہت اور مزاج سے متاثر ہے اور اس میں رہبر، رہزن، سایا، جنوں قلم، مکاں، زباں، خنجر وغیرہ کے نئے علامتی مفاہیم براہِ راست غالبؔ کے اندازِ نظر سے ماخوذ ہیں۔ مثلاً غالبؔ کے یہ شعر لیجئے:۔

تیری وفا سے کیا ہو تلافی کہ دہر میں
تیرے سوا بھی ہم پہ بہت سے ستم ہوئے[1]

لکھتے رہے جنوں کی حکایاتِ خونچکاں
ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

[1] فیضؔ کی ایک نظم کی ابتدا یوں ہوتی ہے۔

اور بھی دُکھ ہیں زمانے میں محبّت کے سوا
راحتیں اور بھی ہیں وصل کی راحت کے سوا

درد دل لکھوں کب تک جاؤں ان کو دکھلاؤں
انگلیاں فگار اپنی خامہ خونچکاں اپنا

رہے نہ جان تو قاتل کو خوں بہا دیجے
کٹے زبان تو خنجر کو مرحبا کہیئے

مجبوری و دعوئے گرفتارئ الفت
دست تہِ سنگ آمدہ پیمانِ وفا ہے

تو آپ کو فیض کی شاعری بالخصوص غزل پر غالب کے گہرے اثرات کا فوراً احساس ہونے لگے گا۔ حدیہ کہ اس نے اپنے دو مجموعوں "نقشِ فریادی" اور "دستِ تہِ سنگ" کے نام تک غالب سے مستعار لیئے ہیں۔ فیض جدید اردو غزل میں ایک گہرے سیاسی شعور کے لیئے بہت مشہور ہیں مگر جب خود فیض ایک حد تک غالب کے خوشہ چین ثابت ہو جائیں تو پھر اس سے اندازہ لگانا چاہیئے کہ غالب کے سیاسی شعور کا کیا عالم ہوگا۔

غالب کے ہاں سیاسی شعور کے علاوہ سماجی شعور بھی بہت تیز اور توانا ہے اور اس ضمن میں بھی اس کا عام ردِ عمل بیسویں صدی کے ایک حساس انسان کے ردِ عمل کے مماثل ہے۔ غالب کے بیشتر معاصرین کو اوّل تو اپنے شخصی غم کو پیش پا افتادہ انداز میں بیان کرنے کے علاوہ اور کسی موضوع کو اپنانے کی فرصت ہی کم تھی لیکن جہاں کہیں انہوں نے بالا خانے سے نیچے اُتر کر انسان اور اُس کے مسائل کا احاطہ کرنے کی کوشش کی ہے وہاں بھی وہ یا تو صوفیانہ مسلک کے اظہار کی طرف جھکے رہے ہیں اور یا زندگی کے فانی ہونے کا ماتم کرتے رہے ہیں۔ وجہ یہ کہ اس دور میں ابھی افراد ایک دوسرے سے ذہنی اور نظریاتی طور پر اس قدر متصادم نہیں ہوئے تھے

لہ فیض کا ایک شعر ہے ؎

متاعِ لوح و قلم چھن گئی تو کیا غم ہے
کہ خونِ دل میں ڈبو لی ہیں انگلیاں میں نے

کہ کوئی نیا سماجی شعور مرتب ہو سکتا مگر حیرت کی بات ہے کہ اسی منجمد ماحول میں غالب بھی زندہ تھا جس کے ہاں بیسویں صدی کا سماجی شعور خاصا تیز اور توانا تھا اور وہ نہ صرف صدیوں پرانے انسانی روابط اور اقدار کو شک و شبہ کی نظروں سے دیکھ رہا تھا بلکہ خود انسان کی نفسیات کو بھی ایک نئے زاویے سے ٹٹولنے پر مائل تھا۔ مثلاً:

ہے آدمی بجائے خود اک محشرِ خیال ہم انجمن سمجھتے ہیں خلوت ہی کیوں نہ ہو

ہر بوالہوس نے حسن پرستی شعار کی
اب آبروئے شیوۂ اہلِ نظر گئی

پانی سے سگ گزیدہ ڈرے جس طرح اسدؔ ڈرتا ہوں آئینہ سے کہ مردم گزیدہ ہوں

میں ہوں اور افسردگی کی آرزو غالبؔ کہ دل
دیکھ کر طرزِ تپاکِ اہلِ دنیا جل گیا

بسکہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا

باغ میں مجھ کو نہ لے جا ورنہ میرے حال پر
ہر گلِ تر ایک چشمِ خوں فشاں ہو جائے گا

بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہائے گل کہتے ہیں جس کو عشق خلل ہے دماغ کا

انسان اور انسانی روابط کو پرکھنے کا یہ انداز غالب سے خاص ہے اور مزاجاً بیسویں صدی کے اندازِ فکر ہی کی ترجمانی کرتا ہے۔

خاتمے سے قبل اس بات کا اظہار ضروری سمجھتا ہوں کہ اگر تحقیق کی جائے تو غالب مذہبی عقائد کی تشہیر کے بجائے مذہبی تجربے سے گزرنے کے عمل کے باعث بھی جدید ذہن کا حامل ثابت ہو سکتا ہے مگر اس کے لئے آج کی شاعری کے

جملہ مذہبی اور روحانی پہلوؤں کا جائزہ لینا اور ان کی روشنی میں غالب کے اندازِ نظر کا محاکمہ کرنا ضروری ہوگا اور موجودہ مقالے کی تنگ دامانی اس کی متحمل نہیں ہو سکتی۔

Tanqeed Aur Majlisi Tanqeed by Wazir Agha

دبستانِ لاہور کا بانی ــــ آزاد

زماں کی طرح ادب بھی ایک سیلِ رواں ہے اور سیلِ رواں جھیلوں اور نالیوں میں مقید ہونا پسند نہیں کرتا۔ تاہم زندگی میں ترتیب اور توازن پیدا کرنے اور اس کی جملہ کروٹوں کا احاطہ کرنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ زماں کو صدیوں، برسوں اور دنوں میں اور ادب کو ادوار اور دبستانوں میں تقسیم کیا جائے۔ یہ اس لئے بھی ضروری ہے کہ وقت اور جگہ کے ساتھ جو مزاجی تبدیلی آتی ہے اُسے بآسانی گرفت میں لیا جا سکے اور ان جملہ رنگوں میں خطِ امتیاز کھینچا جا سکے جو مختلف وقتوں اور علاقوں کے منفرد تہذیبی لبادوں کی چھوٹ پڑنے سے نمودار ہوتے ہیں۔ دبستانِ دہلی اور دبستانِ لکھنؤ کی نشاندہی اسی افہام و تفہیم کی اشد ضرورت کا نتیجہ تھی اور دبستانِ لاہور کے ذکر کا بھی یہی جواز ہے۔ بیشک دبستانِ لاہور متعدد امور میں اردو کے دوسرے دبستانوں کے مماثل ہے۔ تاہم یہ ان سے بعض امتیازی اوصاف کی بنا پر ابتدا ہی سے مختلف بھی نظر آتا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اس دبستان کے جو امتیازی اوصاف ہیں وہ کسی نہ کسی حد تک اس کے پہلے ہی علم بردار کی نگارشات میں یکجا ہو گئے تھے ــ میرا اشارہ مولانا محمد حسین آزاد کی طرف ہے جو اپنے

اندازِ نگارش اور اندازِ فکر، دونوں اعتبار سے دبستانِ لاہور کے بانی قرار پانے کے مستحق ہیں۔

مولانا محمد حسین آزاد نے اپنی زندگی کا ربع اوّل دہلی میں گزارا اور وہیں ان کی ادبی تربیت بھی ہوئی۔ پھر حادثات اور واقعات نے باہر سے اور طبیعت کی بے قراری نے اندر سے ایسے کچوکے لگائے کہ انہوں نے دہلی سے نقلِ مکانی کی اور لاہور ایسے شہر میں آکر بود و باش اختیار کرلی۔ جہاں ان کی طبیعت کی جولانی اور شخصیت کی بے قراری کا احاطہ کرنے کے لئے ایک ویسی ہی بے قرار اور متحرک فضا دُور دُور تک پھیلی ہوئی تھی۔ لاہور شہر از منۂ قدیم ہی سے ان طوفانوں کی زد میں رہا ہے جو نت نئے قافلوں، طالع آزماؤں اور نئے نئے خیالوں کو اپنے جلو میں لئے یہاں وارد ہوئے اور پھر یہاں کے ذہنی اور جسمانی انجماد کو بار بار توڑتے رہے۔ اس سے لاہور کے باسیوں کے ہاں دو میلان بطور خاص پروان چڑھے۔ ان میں سے ایک میلان تو خیال آفرینی کا تھا اور دوسرا تماشہ پسندی کا خیال آفرینی مختلف نسلوں کے میل جول کے باعث تھی اور تماشہ پسندی ہر بار نئے چہروں اور نئی باتوں سے لطف اندوز ہونے کی روش کا نتیجہ تھی۔ یہی دو میلان جب ادب میں منتقل ہوئے تو اولاً جذبے پر تخیل کے غلبے اور ثانیاً تمثیل نگاری کی روش کے طور پر نمایاں ہو گئے۔ غور کیجئے کہ مولانا آزاد کی تحریروں میں یہ دونوں اوصاف بدرجۂ اتم موجود ہیں۔ ان کی نثر اور نظم دونوں میں خیال کی بالادستی قائم ہے، وہ جذبات نگاری کے مقابلے میں خیال آرائی کو زیادہ پسند کرتے ہیں اور محاورہ بندی کی بہ نسبت تشبیہہ اور استعارے کی جولانیوں کے زیادہ گرویدہ ہیں۔ گو اپنی تنقید میں انہوں نے بھاشا زبان کی سادگی کو بار بار سراہا ہے اور فارسی اردو میں تشبیہہ استعارے کے میلان کی انتہائی صورتوں

کو قابلِ مذمت بھی قرار دیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ بھاشا کی تگ و تاز حواس کی کارفرمائی تک ہے اسی لئے وہ الفاظ کو اکہرے انداز میں استعمال کرتی ہے جب کہ فارسی کا اثر قبول کرنے والی اردو زبان تشبیہہ اور استعارے کی مدد سے تخیل کی کارفرمائی کو پیش کرتی ہے اور یوں الفاظ کو دوہری معنویت کا عکاس بنا دیتی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ پنجابی زبان میں تشدید کا جو آہنگ اور پنجابی کردار میں فطری توانائی کا جو رنگ ہے وہ دبستانِ لاہور کی اردو میں نہ صرف ایک بولتے ہوئے بلند آہنگ لہجے کی صورت میں ابھرا ہے بلکہ اس کا اظہار تخیل آفرینی کی اس صورت میں بھی ہوا ہے جس سے یہاں کی تخلیقات عبارت ہیں اور جو ایک طرف تو بھاشا کے بجائے فارسی سے زیادہ متاثر ہونے کے باعث تشبیہہ اور استعارے کی فوقیت کی داعی ہے اور دوسری طرف خیال اور فکر کی فراوانی کی علم بردار ہے۔ اس کی مثال آزاد کی تحریر اور بہترین مثال علامہ اقبال کا کلام ہے جس میں تخیل آفرینی کے عمل نے تشبیہہ اور استعارے سے مدد لی ہے اور جہاں فکر کی برانگیختگی ایک برقی رَو کی طرح موجود ہے۔

دوسرا رجحان تماشہ پسندی کا ہے جو طبیعت کے تجسس اور لطف کشید کرنے کے میلان کا غماز ہے۔ لاہور کا شہری فطرتاً متجسس ہے اور یہی بات اسے مجبور کرتی ہے کہ وہ گھر سے دفتر تک کا سفر کرتے ہوئے فٹ پاتھ کے ہر مجمع باز کو دادِ فن دینے کے لئے لحظہ بھر ضرور رُکے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر عاشق حسین بٹالوی یہ لطیفہ سنایا کرتے تھے کہ کسی گزرے ہوئے زمانے میں جب ایک مُہم جُو نے باہر سے آکر قلعۂ لاہور کے عقب میں قتلِ عام کا بازار گرم کیا تو اندرونِ شہر لاہور سے ایک معزز شہری اپنے دونوں نونہالوں کو لباسِ فاخرہ پہنا کر اور ان کے "بودے" سنوار کر خراماں خراماں شہر کے کسی بڑے دروازے

سے باہر کی طرف آئے۔ دروازے کے باہر انہیں اپنا کوئی دیرینہ کرم فرما مل گیا جس نے پھولے ہوئے سانس کے ساتھ ان سے پوچھا "بھاجی! اس ہنگامۂ دار وگیر میں کہاں جا رہے ہو؟" جس پر اس معزز شہری نے خوش ہو کر کہا "بھائی جی! بچوں کو کنگالم کا میلہ دکھانے جا رہا ہوں"

میلہ دیکھنے کی یہ روش عام سطح پر تو تماشہ پسندی کے رجحان پر منتج ہوئی ہے لیکن فن میں تمثیل نگاری کا روپ اختیار کر گئی ہے۔ آزاد کے ہاں تمثیل نگاری کا جو رجحان ابھرا وہ اس بات پر دال ہے کہ آزاد لاہور کی فضا سے پوری طرح متاثر ہو گئے تھے چنانچہ انہوں نے نہ صرف اپنی کتاب "آبِ حیات" کو پانچ ایکٹ کی ایک عظیم الشان تمثیل کے طور پر پیش کیا بلکہ اپنی عام تحریر کو بھی ایک ڈرامائی اور خطابیہ انداز میں پیش کرتے رہے۔ مثال کے طور پر۔

"دیکھنا! وہ لالٹینیں جگمگانے لگیں۔ اٹھو! اٹھو! استقبال کر کے لاؤ۔ اس مشاعرہ میں وہ بزرگوار آتے ہیں جن کے، دیدار ہماری آنکھوں کا سُرمہ ہوئے۔" وغیرہ۔

یا

"دیکھو! جلسہ مشاعرہ کا امرا و شرفا سے آراستہ ہے۔ معقول معقول بڈھے اور جوان برابر لمبے لمبے جامے، موٹی موٹی پگڑیاں باندھے بیٹھے ہیں۔ بعض وہ کہن سال ہیں کہ جن کے بڑھاپے کو سفید داڑھی نے نورانی کیا ہے۔ بعض ایسے ہیں کہ عالمِ جوانی میں اتفاقاً داڑھی کو رخصت کیا تھا۔ اب کیونکہ رکھیں کہ وضعداری کا قانون ٹوٹتا ہے۔" وغیرہ۔

یہ اور اسی وضع کے دوسرے فقرے قاری کو تمثیلی انداز میں ایک عالمِ حیرت کی سیر کراتے اور اس کے جذبۂ تجسس اور تماشہ پسندی کی حس کی تسکین کرتے ہیں۔ مگر

آزاد نے جذبات اور احساسات کی عکاسی میں بھی لفظ کو اس کی کھری یا اکہری صورت میں استعمال کرنے بجائے تمثیلی انداز میں پیش کیا ہے جو تماشہ پسندی کے میلان ہی کا نتیجہ ہے علاوہ ازیں بقول حامد حسن قادری آزاد نے رمز و تمثیل سے یوں فائدہ اٹھایا ہے کہ اشیائے بے جان اور قواعد اخلاقِ انسانی کو مجسّم کر کے اپنے افسانوں کے اشخاص و کردار پیدا کیے ہیں۔ ہر جگہ ایمان، دل، عقل، انصاف، ظلم وغیرہ چلتے پھرتے نظر آتے ہیں۔ اُردو ادب میں آزاد سے قبل یہ رجحان بہت کم دکھائی دیتا ہے۔ مگر آزاد کے بعد دبستانِ لاہور کے ادبا نے اسے کسی نہ کسی انداز میں ضرور قائم رکھا ہے۔

قاعدہ عام یہ ہے کہ طبیعت کا تجسس اور مہم جوئی کا میلان آخر آخر میں کردار کی انفرادیت میں متشکل ہو جاتے ہیں اور ایک ایسا معاشرہ پیدا ہو جاتا ہے جس کے افراد جم سے لے کر فن تک ہر جگہ اِنفرادیت کا اظہار کرنے پر بضد نظر آتے ہیں۔ چنانچہ ایسے معاشرے میں پہلوان بھی پیدا ہوتے ہیں اور پہلوانانِ سخن بھی اور جہاں تک سخن کا تعلق ہے اس کا زیادہ اظہار بھی اس صنف میں ہوتا ہے جو تجربے کی منفرد اکائی کو پیش کرتی ہے نہ کہ تجربات کی لخت لخت کیفیت کو۔ اسی لئے دہلی اور لکھنو کے معاشرے میں نظم نگاری کے رجحان کے باوصف زیادہ فروغ غزل کو ملا۔ اور لاہور میں غزل کہنے کی روش کے باوجود نظم کو۔ غزل کی صورت یہ ہے کہ اس کا ہر شعر اپنی جگہ مکمل ہے لیکن قافیہ ردیف سے منسلک ہونے کے باعث پوری غزل سے یوں چمٹا ہوا ہے جیسے فرد معاشرے کے ساتھ جب کہ نظم کی صورت یہ ہے کہ یہ اپنی جگہ مکمل ہے اور ایک متجسس فرد کے باطن کا عکس نظر آتی ہے۔ پچھلے ایک سو برس میں دبستانِ لاہور میں پرورشِ نظم کا شدید رجحان اسے دوسرے دبستانوں سے واضح طور پر الگ کرتا ہے لیکن غور کیجئے کہ اس رجحان کے آغاز کا

سہرا بھی مولانا محمد حسین آزاد ہی کے سر ہے کہ انہیں کی تحریک سے ایک بزمِ ادب "انجمنِ پنجاب" کے نام سے قائم ہوئی جس نے اذہان کو طرحی غزلوں کے مشاعروں سے ہٹا کر نظم نگاری کی طرف متوجہ کیا۔ اس بزم کے تحت جو نظمیں لکھی اور پڑھی گئیں وہ محض گرمی، سردی، برکھا، دیوی یا ہولی کے تہواروں کو بیان کرنے تک محدود نہیں تھیں جیسا کہ سوداؔ اور نظیرؔ اکبر آبادی کے ہاں بلکہ ان میں نئے علمی و فکری افق منعکس ہو رہے تھے ان نظموں نے وہ زمین ہموار کی جس پر بعد ازاں علامہ اقبالؔ نے نظم کا ایک عظیم الشان قصر تعمیر کر کے جدید اُردو نظم کے بے مثال فروغ کے جملہ راستے منور کر دیئے۔

آج اردو زبان کی ترقی اور فروغ کے لئے دبستانِ لاہور کی خدمات کا اعتراف سب کو ہے، مگر چونکہ یہاں اردو بولنے کی زبان کے طور پر مستعمل نہیں رہی اس لئے اس کا جو انداز یہاں پروان چڑھا ہے (بالخصوص تحریر میں) اس میں محاورہ بندی، صفائی اور سادگی کے بجائے خطابت، شکوہ اور علمی و ادبی انداز زیادہ نمایاں ہے۔ اس سے لفظ کو، جذبے کے متنوع پہلوؤں کو پیش کرنے کے بجائے خیال اور عمل کی عکاسی کے لئے استعمال کرنے کا رجحان عام ہوا ہے۔ مولانا آزادؔ کے اندازِ نگارش سے اس کی ابتداء ہوئی۔ ان کی تحریر میں جو سحر کی عناصر ہیں اور ان کے ہاں تخیل کی جولانیوں کو لفظ کی گرفت میں لینے کا جو میلان ہے اور پھر خیال کو تمثیل کے ذریعہ پیش کرنے کی جو روش ہے وہ دبستانِ لاہور کا سنگِ بنیاد ثابت ہوئی ہے اور اس کا پَرتو اقبالؔ، راشدؔ، میراجیؔ، فیضؔ مجید امجدؔ اور یوسف ظفرؔ سے لے کر نثر میں سالکؔ، حسرتؔ، مولانا صلاح الدین احمد آغا محمد باقرؔ اور متعدد دوسرے لکھنے والوں تک پھیلتا چلا گیا ہے۔ بلاشبہ مولانا محمد حسین آزادؔ ہی دبستانِ لاہور کے بانی ہیں اور انہیں کے فیض سے اردو زبان کو ایک مضبوط لہجہ اور ایک پُر وقار شخصیت عطا ہوئی ہے۔

نئی شاعری

آج کے ادبا کا ایک فعّال گروہ نئی شاعری اُسے قرار دیتا ہے۔ جو نہ صرف نئے زمانے کے مسائل کی عکاسی کرے بلکہ غیر طبقاتی معاشرے کی تشکیل میں باقاعدہ طور پر حصّہ بھی لے۔ اس طبقے کے مطابق نئی شاعری کی پہچان یہ ہے کہ وہ اپنے حرکی عناصر کی مدد سے زمانے کی فعال تحریکات کا پوری طرح ساتھ دیتی ہے اور رجعت پسندی کی تکذیب کرکے عوامی بہبود کے امکانات کو روشن کر دیتی ہے۔

اصولی طور پر نئی شاعری کے بیان کردہ یہ مقاصد نیک اور انسانی ہیں اور اگر وہ اپنے ان نیک عزائم میں کامیاب ہوسکے تو شاید ہی کسی ادیب کو اس پر اعتراض ہو کیوں کہ ایک سچا ادیب بنیادی طور پر انسان دوست ہونے کے باعث استحصال اور جارحیت کی مذمت کرنے میں سدا پیش پیش ہوتا ہے۔ دِقّت صرف اُس وقت پیدا ہوتی ہے جب سماجی بہبود کا مقصد فنّی تقاضوں کو پس پشت ڈال دیتا ہے اور ادب اور پمفلٹ میں تمیز باقی نہیں رہتی۔ ہربرٹ منرو نے بڑی عمدہ بات کہی ہے کہ جو ادب پارہ ادبی اعتبار سے ناقص ہوگا، وہ لامحالہ پراپوگنڈے کا بھی ایک

ناقص ذریعہ ثابت ہوگا یعنی سماجی بہبود کے مقصد میں بھی ناکام ہو جائے گا وجہ یہ کہ
ادب پارہ عقل و شعور کی مدد سے نہیں بلکہ حواس کے ذریعے قاری کا جزوِ بدن بنتا ہے اور
اسی نے اس عمل میں پراپوگنڈے کو بھی فعال بنا دیتا ہے لیکن اگر وہ بحیثیت ادب پارہ
ناقص ہو تو قلب کو متاثر نہ کر سکنے کے باعث ایک ایسی سپاٹ تحریر بن جاتا ہے
جو خود پراپوگنڈے کے لئے بھی زہرِ قاتل ہے۔ مجھے ہمیشہ یہ محسوس ہوا کہ ہمارے ادبا
کے اس فعال طبقے نے اس ضمن میں انتہا پسندی کا مظاہرہ کیا ہے اور اس بات کی پروا
نہیں کی کہ وہ پراپوگنڈے کو ادب پر ترجیح دینے کی دھن میں اُس شاخ ہی کو کاٹ رہا ہے
جس پر اُس نے بسیرا رکھا ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ اس فعال ادبی گروہ کی انتہا پسندی ہی قابلِ اعتراض نہیں، نئی
شاعری کے سلسلے میں اس کی مہیا کردہ "تعریف" بھی غلط ہے وجہ یہ کہ اگر نئی شاعری" سے مراد
وہ شاعری ہے جو محض نظریے کی ترسیل کا اہتمام کرے تو پھر آپ اُس شاعری کو کون سا
نام دیں گے جو حالی اور آزاد کے زمانے میں پروان چڑھی تھی اور جو اس دور کے غالب
نظریے کو قاری تک پہنچانے کی داعی تھی۔ دراصل سوال اصولی نوعیت کا ہے اور اس کا
نہایت گہرا تعلق شعر کے مزاج سے ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا شاعری اظہار[1] ہے یا حلولیت[2]۔
اظہار کے ضمن میں کروچے اور کولن وڈ کی ان تصریحات سے ہم واقف ہیں جن کے مطابق
شعر یا آرٹ پہلے سے خلق شدہ خیال یا تاثر کی ترسیل کا ذریعہ ہے یعنی ادب پارے
میں لفظ و معنی متوازی عناصر کے طور پر موجود ہوتے ہیں۔ شاعری تو بقول لوئی آرنڈ ریڈ

---

[1] EXPRESSION [2] EMBODIMENT

حلولیت ہے جس سے مراد یہ ہے کہ شاعر پہلے سے سوچے ہوئے کسی نظریئے کو شعر کے ذریعے پیش نہیں کرتا بلکہ خلق کرتے ہوئے ایک ایسے معنی آفریں مواد کو جنم دیتا ہے۔ جو پہلے موجود نہیں تھا پھر جب وہ اس نئے معنی کو دریافت کرتا اور پہچانتا ہے تو اُسے جمالیاتی حظ حاصل ہوتا ہے۔ یوں کہیئے کہ شعر اس مشکیزہ کے مانند نہیں جس میں پانی بھرا ہوا ہے بلکہ وہ تو برف کی اس قاش کی طرح ہے جو بیک وقت برف بھی ہے اور پانی بھی۔ مراد یہ کہ شعر کے قالب میں معنی بند نہیں ہوتا اور نہ شعر زندگی کے کسی پہلو کا ہو بہو عکس ہوتا ہے بلکہ شعر کا بدن اور اس کا معنی یک جان اور یک قالب ہوتے ہیں۔ اگر ہم فن کی تخلیق کے اس عمل سے صرفِ نظر کر کے فن پارے کو محض بار برداری کا ایک ذریعہ سمجھیں تو ہم یہ سب کچھ ایک زبردست خطرہ مول لئے بغیر نہیں کریں گے۔ سوال فن کی بقا کا ہے اور فن کو بقا صرف اسی صورت میں مل سکتی ہے جب ہم اس کا فطری منصب اُسے لوٹا دیں اور یہ منصب کچھ اس طرح ہے کہ آپ کسی لق و دق صحرا میں راستہ بھول گئے ہیں اور اپنے اسپِ برق رفتار پر سوار چاروں طرف بوکھلائے ہوئے دوڑ رہے ہیں۔ نتیجہ یہ نکلے گا کہ چند ہی لمحوں میں آپ خود بھی تھک جائیں گے اور آپ کا اسپِ تازی بھی ہار جائے گا اور پھر آپ کا لق و دق صحرا سے باہر آنا ناممکن ہو جائے گا۔ فن اس بات کا متقاضی ہے کہ آپ گھوڑے کی باگ ڈھیلی چھوڑ دیں اور گھوڑے کو اجازت دیں کہ وہ اپنی چھٹی حس کو بروئے کار لائے تاکہ وہ آپ کو ریت کے جہنم سے نکال کر کسی سرسبز و شاداب علاقے میں پہنچا دے۔ چنانچہ جب یہ کہا جاتا ہے کہ فن اظہار نہیں بلکہ حلولیت ہے تو اس سے مراد یہ ہے کہ فن کار تخلیق کے عمل میں مبتلا ہو کر معنویت سے لبریز ایک ایسے نئے شعری وجود کو خلق کرتا ہے جو پہلے موجود نہیں تھا۔ نیز یہ خیال یا معنی

اپنے لفظی وجود سے کوئی الگ شے نہیں ہوتا بلکہ خیال اور اس کا شعری وجود اسی طرح یک جان ہوتے ہیں جیسے کوئی چہرہ اور اس پر پھیلی ہوئی مسکراہٹ۔ اگر کوئی کہے کہ مسکراہٹ کی لکیروں میں فرد کی مسرت کو پیش کیا گیا ہے تو یہ غلط ہے۔ مسکراہٹ بجائے خود مسرت کا چہرہ ہے۔

اس اصولی بحث کی روشنی میں اُن توضیحات کو مسترد کرنا چنداں مشکل نہیں جو نئی شاعری کو محض کسی سیاسی یا نیم سیاسی نظریے کی تبلیغ و اشاعت کے واسطے سے پہچانتی ہیں وجہ یہ کہ نئی شاعری کے لئے بھی "نئی" قرار پانے سے پہلے "شاعری" قرار پانا ضروری ہے اور شاعری کا وصف یہ ہے کہ وہ شگفتنِ ذات کا مظاہرہ کرتی ہے نہ کہ ترسیلِ نظریات کا۔

جب یہ بنیاد مہیا ہو جائے تو پھر نئی شاعری کی توضیح کچھ ایسی مشکل نہیں۔ چنانچہ آپ کہہ سکتے ہیں کہ نئی شاعری وجود میں آنے کے لئے تو وہی راستہ اختیار کرتی ہے جو شاعری نے ہمیشہ کیا ہے اور جو ایک قطعاً آزاد اور منفرد عمل ہے۔ البتہ شاعر کی ذات کے حوالے سے وہ روحِ عصر سے ضرور متعلق ہوتی ہے۔ اس بات کی مزید وضاحت یوں ہو سکتی ہے کہ ایک سچا شاعر اپنے زمانے کے سارے اتار چڑھاؤ سے متاثر ہوتا ہے۔ یہ کہنا کہ کوئی شاعر اپنے زمانے کی طرف سے آنکھ میچ کر کسی خواب کے قلعے میں الگ تھلگ زندگی گزار سکتا ہے۔ قرینِ قیاس نہیں، یہ بات تو کسی پاگل ہی کو نصیب ہو سکتی ہے یا شاید اُس قیدی کو جسے قیدِ تنہائی کی سزا ملی ہو۔ ایک عام آدمی تو صبح کا اخبار پڑھتے ہی زندگی کی ہماہمی میں پوری طرح شریک ہو جاتا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ بعض شاعر اخبار پڑھنے کی بدعادت میں مبتلا نہ ہوں لیکن اس کے علاوہ بھی تو انہیں جسم و جان کا رشتہ برقرار رکھنے کے لئے زندگی سے نبرد آزما ہونے کی ضرورت پڑتی ہے۔ اس لئے خواب کے قلعے

میں مستقل بود و باش اختیار کرنے والے شاعر کی منطق میری سمجھ سے تو بالا ہے۔ میرا موقف یہ ہے کہ شاعر اپنے چاروں طرف پھیلی ہوئی زندگی سے اس درجہ متاثر ہوتا ہے کہ زمانہ ایک برقی رو بن کر اس کے سراپا میں جذب ہو جاتا ہے۔ پھر جب وہ فن تخلیق کرتا ہے تو نسلی سرمائے کے ساتھ ساتھ اس برقی رَو کی بے نام اور بے صورت صورت کو بھی استعمال کرتا ہے جس کے نتیجے میں زمانہ اُس کے فن میں بھی سرایت کر جاتا ہے۔ یہ بات ہر دَور میں ہوتی ہے اور فن کی تخلیق اس کے تابع ہے۔ لیکن یہ ضروری نہیں کہ ہر زمانے میں "نئی شاعری" بھی پیدا ہو۔ نئی شاعری تو اس زمانے میں پیدا ہوتی ہے جو مزاجی طور پر نیا ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر صدیوں پر پھیلی ہوئی یورپی تہذیب میں مزاجی طور پر نیا زمانہ نشاۃ الثانیہ کا دَور تھا یا پھر نیا زمانہ بیسویں صدی کا دَور ہے جس میں ایک نئی تخلیقی جست وجود میں آئی ہے۔ ایک ایسی جست جس نے انسان کو ایک نئے ذہنی اور احساسی افق سے دوچار کر دیا ہے۔ وہ شخص جو اس نئے ذہنی افق سے آشنا ہے۔ اور پھر شعر کے تخلیقی عمل میں مبتلا ہونے پر بھی قادر ہے۔ لامحالہ ایسی شاعری تخلیق کرے گا جو نئی شاعری کے زمرے میں شامل ہو گی۔ ویسے میرا ذاتی خیال یہ ہے کہ ہر سچا شاعر اس نئے افق سے ضرور آشنا ہوتا ہے جس کے باعث اس کی تخلیق میں بھی ایک نیا بُعد پیدا ہو جاتا ہے۔ فن کی دنیا میں متحجرات کا ذکر فضول ہے۔ شاعر ایک زندہ، حساس اور بے قرار ہستی ہے جب تک وہ تخلیقی طور پر فعّال ہے اپنے زمانے سے اثرات ضرور قبول کرے گا اور روحِ عصر سے ضرور آشنا ہو گا۔

مگر سوال یہ ہے کہ روحِ عصر سے مراد کیا ہے؟ جس فعّال ادبی گروہ کا میں نے اوپر ذکر کیا وہ روحِ عصر کو ایک خاص قسم کی سیاسی بیداری کا متبادل گردانتا ہے۔

اور اس لئے جب " ادب برائے زندگی " کا نعرہ لگاتا ہے تو بھی اس کا روئے سخن زندگی کے ایک خاص سیاسی اور سماجی نظام ہی کی طرف ہوتا ہے۔ میں زندگی بالخصوص بیسویں صدی کی زندگی میں سیاست کی کارکردگی اور اہمیت کا منکر نہیں۔ آج سیاست ہماری زندگی کی تشکیل میں ایک اہم عنصر کی حیثیت رکھتی ہے اور آج کا فرد اپنے چاروں طرف نمودار ہونے والے سیاسی جزر و مد سے ایک لمحہ کے لئے بھی بے خبر نہیں رہ سکتا۔ مگر ساتھ ہی یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ؎

اور بھی دُکھ ہیں زمانے میں سیاست کے سوا

فرد کے گرد تو زندگی دائرہ در دائرہ پھیلتی چلی گئی ہے۔ پہلا دائرہ گھر کا ہے جہاں اس کے مسائل کی نوعیت خالصتاً نجی ہے۔ دوسرا دائرہ اس کے پیشہ کا ہے جہاں وہ جسم و جان کا رشتہ برقرار رکھنے میں مصروف ہے۔ تیسرا دائرہ مذہب اور فن کا ہے جہاں اسے روحانی تسکین کی تلاش ہے۔ چوتھا دائرہ سیاست کا ہے جہاں وہ ذہنی یا جسمانی طور پر دوسروں سے متصادم ہے۔ پانچواں دائرہ حیاتیاتی سطح کا ہے جہاں وہ کرۂ ارض کے دوسرے باسیوں مثلاً نباتات، حیوانات اور حشرات الارض سے ایک کبھی نہ ختم ہونے والی جنگ میں مبتلا ہے۔ چھٹا دائرہ آسمانی برادری کا ہے جس میں اس کی زمین محض ایک معمولی سے رکن کی حیثیت رکھتی ہے۔ علیٰ ہٰذا القیاس۔ مراد یہ کہ جب ہم روحِ عصر کا ذکر کرتے ہیں تو اس سے ہماری مراد وہ روح ہے جو فرد کے گرد پھیلے ہوئے لاتعداد دائروں کے پھیلنے اور سمٹنے سے وجود میں آتی ہے۔ اگر اس روحِ عصر کو محض سیاست تک محدود سمجھا جائے تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ ہم شاعری کو روحِ عصر کی صرف ایک پرت تک محدود کر دیں گے۔ نئی شاعری کی اہمیت اس بات میں ہے کہ اس نے جدید شعور کی مدد

سے روحِ عصر کو پہچانا ہے اور اس کا افق ذات سے کائنات تک پھیل گیا ہے۔
اگر نئی شاعری کو محض سیاسی یا نظریاتی شعور تک محدود کرنے کی کوشش ہو تو اس کا مطلب اس کے سوا اور کچھ نہیں کہ ہم رجعت پسندی کے مرتکب ہو کر بیسویں صدی کی مہیا کردہ بصارت اور بصیرت سے خود کو محروم کر رہے ہیں۔

نئی شاعری کی صورت پذیری کے بعد اس کی ترسیل کا مسئلہ آتا ہے۔ یہاں بھی صورت یہ ہے کہ مذکورہ بالا ادبی گروہ نے ترسیل یا ابلاغ کو لین دین کا مترادف جانا ہے۔ موقف اس کا یہ ہے کہ چونکہ شاعری وہی ہے جو نظریئے کی حامل ہو اس لئے اس کی ترسیل بھی سو فی صد ہونی چاہیے تاکہ یہ نظریئے کو جم غفیر تک با سانی پہنچا سکے۔ چنانچہ یہ طبقہ شعر میں اخفا یا ابہام سے عمداً کو ناپسند کرتا ہے۔ دوسری طرف نئی شاعری کا طرۂ امتیاز ہی یہ ہے کہ وہ داخلی زندگی کے اس خطے کی سیاحت کرتی ہے جس کا پہلے سے کوئی نقشہ موجود نہیں۔ یہ وہ خطہ ہے جس میں نہ تو کوئی راستہ ہے اور نہ سنگِ میل۔ چنانچہ شاعر کے لئے یہ ممکن نہیں کہ وہ اس خطے کو بعض خارجی نشانات کی مدد سے معروضی سطح پر پہچانے۔ وہ تو احساسی سطح پر ہی اس کا ادراک کر سکتا ہے۔ پھر یہ بات بھی ہے کہ وہ شے جس کا ادراک احساسی سطح پر ہو اور جو واضح خدوخال نہ رکھتی ہو، اس کی ترسیل تراشیدہ اور خشک زبان میں ممکن نہیں۔ ترسیل جب حواس کی سطح پر ہو تو شاعری وجود میں آتی ہے اس لئے اعلیٰ شاعری میں اخفا اور ابہام کے عنصر کا موجود ہونا ناگزیر ہے۔ نئی شاعری نے بیسویں صدی کی روح کو اپنے اندر جذب کیا ہے اور یہ روح ایک ایسا ہیولیٰ ہے جو بے پناہ امکانات کی آماجگاہ ہے۔ شاید آج سے قبل روحِ عصر کبھی اتنی گہرائی کشادگی اور تہہ داری سے عبارت نہیں تھی۔ نتیجہ یہ ہے کہ نئی شاعری میں وہ جملہ ابعاد

موجود ہیں جو بیسویں صدی کی رُوح سے خاص ہیں۔ بعض لوگ جب اس روحِ عصر کو محض ایک خاص نظریئے تک محدود کر دیتے ہیں تو انہیں اس کی ترسیل میں شاذ ہی کسی مشکل سے دوچار ہونا پڑتا ہے لیکن نئی شاعری تو روحِ عصر کی تمام تہہ در تہہ کیفیات سے متعلق ہے اور اس لئے خود بھی تہہ دار اور ایک حد تک مبہم ہے۔ دوسرے نئی شاعری میں ترسیل۔ شعور اور منطق کی سطح پر نہیں بلکہ احساس اور تخیل کی سطح پر ہوتی ہے اس لئے نئی شاعری میں اخفاء اور ابہام ہے جو نئے امکانات کی طرف ایک اشارہ ہے۔

نئی شاعری میں روحِ عصر کی آمیزش کا ذکر آیا ہے تو یہ سوال ہو سکتا ہے کہ ایسی صورت میں نئی شاعری، نظریئے کی حامل شاعری سے کیونکر مختلف ہے؟ یہ اعتراض بالکل بجا ہے۔ مگر اس ضمن دو تین باتوں کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔ اولاً یہ کہ روحِ عصر کسی نظریئے کا نام نہیں، یہ تو ایک ایسی سیّال شئے یا برقی رَو ہے جس کی کوئی صورت یا معنی مقرر نہیں۔ ثانیاً وہ کچا مواد جو کسی فن پارے کی تخلیق میں صرف ہوتا ہے، محض روحِ عصر پر مشتمل نہیں ہوتا بلکہ اس میں لاتعداد دوسرے شخصی اور نسلی تجربات بھی شامل ہوتے ہیں۔ ثالثاً تخلیق کا عمل محض ترسیل کا عمل نہیں جس میں فن کار مڈل مین کا فریضہ ادا کرتے ہوئے ایک فرم کا مال دوسری فرم کو مہیا کرتا ہے۔ تخلیق کا عمل تو یہ ہے کہ شاعر اُس کچے مواد کو جو ایک طرف شخصی، عصری اور نسلی تجربات پر اور دوسری طرف وسیلۂ اظہار یعنی لفظ صوت وغیرہ پر مشتمل ہوتا ہے اور آپس میں ٹکرا کر بے ہیئت ہو چکا ہوتا ہے، تخلیق کے عمل سے گزارتا ہے اور ایسا کرتے ہوئے ایک بالکل نئی شئے خلق کر لیتا ہے۔ دراصل اس ساری تمثیل میں اہم ترین کردار خود شاعر کا ہے جو مزاجاً ایک منفرد ہستی ہے۔ وہ معاشرہ جو شاعروں کے مزاجی اور شخصی فرق کو مٹا دیتا

ہے یعنی جس میں رہتے ہوئے شاعر کی انفرادی حیثیت باقی نہیں رہتی، وہاں جو شاعری پیدا ہوگی اس میں بھی تنوع ناپید اور یکسانیت عام ہوگی۔ نئی شاعری کا امتیازی وصف یہ ہے کہ اس نے بیسویں صدی کے منفرد فرد یعنی (INDIVIDUAL) کے ذریعے اپنا اظہار کیا ہے نہ کہ جماعتی فرد یعنی ٹائپ کے ذریعے! اس فرد کا ایک اپنا کردار ہے جو بیسویں صدی کی روح کو اپنی تخلیقی اپج سے ایک انوکھی تخلیق میں منقلب کرنے پر قادر ہے مثال کے طور پر بیسویں صدی میں تذبذب، بے یقینی، مسائل کی فراوانی اور پیچیدگی نے ہیرو کی تلاش کے جذبے کو ابھارا ہے یہ تلاش خالص مادی سطح پر اُس پہلوان نما فرد کے تصور میں اُبھری ہے جو یورپی فلموں میں SECRET AGENT کے لباس میں نمودار ہوا ہے۔ یہ ہیرو اساطیر کے ہیرو سے کسی طور بھی کم نہیں اور پلک جھپکنے میں بڑے سے بڑے حریف کو بھی گھٹنے ٹیک دینے پر مجبور کر دیتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ بیسویں صدی کے فرد نے اس ہیرو کے ذریعے اپنے ہی خوابوں کی تسکین کا سامان مہیا کیا ہے مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ ہیرو کے [illegible] تصور نے شاعر کے ہاں سپرمین یا مردِ مومن کی صورت اختیار کرکے ایک انوکھی عظمت اور توانائی کا [illegible] لیا ہے۔ نئی شاعری کا یہ پہلو خاص طور پر قابلِ ذکر ہے کہ [illegible] کی تلاش کا جذبہ ابھرا ہے جو ایک روز پردۂ غیب سے نمودار ہوگا اور فرد کے تشکک اور بے یقینی کو ختم کر دے گا [illegible] تو یہ ہیرو واضح خدوخال کے ساتھ سامنے آیا ہے لیکن زیادہ تر اُس نے شاعر کے اس احساسی سفر کی صورت اختیار کی ہے جو پیاس کے صحرا سے شروع ہوکر ایک انوکھے روحانی اور جمالیاتی تجربے پر منتج ہوتا ہے۔ ٹی۔ ایس ایلیٹ کی ویسٹ لینڈ اس کی ایک اہم مثال ہے۔ اسی طرح اردو کی نئی شاعری سے اس کی متعدد مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں۔

نئی شاعری کسی منصوبہ بندی کا نتیجہ نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ نئی نظم میں عنوان کی اہمیت ایک بڑی حد تک کم ہو گئی ہے۔ پرانی شاعری میں عنوان گویا وہ منصوبہ ہے جس کی تکمیل کے لئے نظم کا سارا ڈھانچہ تعمیر ہوا ہے۔ چنانچہ جب برکھا رُت، ریل گاڑی یا انقلاب پر نظمیں تحریر ہوئی ہیں تو شاعر شاذ ہی اپنے عنوان کی حد بندیوں سے باہر آ سکا ہے یہی حال اُس فعّال طبقے کی تخلیق کردہ نظموں کا ہے جس کا اوپر ذکر ہوا کہ یہ نظمیں بھی عنوان ہی میں شاعر کے عزم بالجزم کا اعلان کر دیتی ہیں۔ یوں نظم سیاحت کے بجائے ملاحظہ INSPECTION کی صورت اختیار کر لیتی ہے اور تخلیق کا وہ عمل ادھورا رہ جاتا ہے جو تنقیدی شعور کی دخل اندازی کے باوجود ایک بڑی حد تک غیر ارادی عمل ہے۔ تخلیقی عمل کی ایک عمدہ مثال پودے کا وہ طریق کار ہے۔ جس سے وہ غذا بناتا ہے۔ یعنی وہ جڑوں کے ذریعے زمین سے پانی اور نمکیات حاصل کر کے تنے اور شاخوں کے ذریعے پتّوں تک پہنچاتا ہے (فن کار کے سلسلے میں آپ اس عمل کو نسلی اور ثقافتی سرمائے سے تاثرات قبول کرنے کا مترادف سمجھئے) پتے کی نچلی سطح پر مسام ہوتے ہیں جو باہر کی فضا سے کاربن ڈائی اوکسائڈ حاصل کرتے ہیں (یہ فن کار کے ہاں عصری مظاہر سے تاثرات قبول کرنے کی صورت ہے) پھر پتے میں ایک سبز رنگ کا مادہ کلوروفیل ہوتا ہے جو کاربن ڈائی اکسائڈ میں سے کاربن الگ کر لیتا ہے۔ اس کے بعد کاربن اور پانی (عصری اور نسلی اثرات)، ایک محلول سا بن جاتے ہیں (گویا یک ہیئت ہو جاتے ہیں) اور ایک کیمیائی عمل سے گزر کر سادہ کاربوہائیڈریٹ یعنی گلوکوز میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ یہی پودے کی غذا ہے۔ (فن کار کے ہاں یہی تخلیق ہے) فرق یہ ہے کہ پودے میں یہ سارا عمل حیاتیاتی سطح پر اور خودکار ہوتا ہے۔ جب کہ فن کار تخلیق کے دوران اپنے تنقیدی شعور کو بھی

بروئے کار لاتا ہے ۔ دوسرے پودے کا تخلیقی عمل ہر بار گلوکوز ہی پیدا کرتا ہے اور اس لئے ہم اسے ثانوی تخلیقی عمل ہی کا نام دے سکتے ہیں جب کہ فن کار کا عمل ہر بار ایک ایسی نئی تخلیق کو وجود میں لاتا ہے جو اپنے عناصرِ ترکیبی کے مجموعے کا نام نہیں بلکہ ان سے ماورا ہے اور اسی لئے ایک خالص تخلیقی عمل کی مظہر ہے ۔ اس مثال کی ضرورت اس لئے پڑی تاکہ تخلیق کی ہئیت میں عصری اور نسلی اثرات کے انجذاب کے عمل کو واضح کیا جا سکے ۔ حقیقت یہ ہے کہ وہ لوگ جو زمانے کے مسائل اور اپنے نظریات کو براہِ راست تخلیق میں سمونے کی سفارش کرتے ہیں ، یا تو تخلیق کے عمل ہی سے ناواقف ہیں یا اسے جان بوجھ کر مسخ کرتے ہیں ۔ ایسے لوگ اگر نئی شاعری کے علم بردار ہونے کا دعوےٰ بھی کرنے لگیں تو کیا یہ اچنبھے کی بات نہیں ؟

کچھ ناصر کاظمی کے بارے میں

ناصر کاظمی کا کلام پڑھیں تو پہلی قراءت میں یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ تو نوسٹلجیا کا مریض ہے۔ دوسری قراءت یہ بات سمجھاتی ہے کہ یہ نوسٹلجیا نہیں ______ ـ ـ ـ ـ ـ ـ بلکہ زندگی کے اس پُراسرار دروازے کو کھولنے کی ایک کوشش ہے جسے ناصر نے "ساتواں در" کا نام دیا ہے۔ تیسری قراءت میں یہ محسوس ہوتا ہے کہ ناصر کاظمی کے لئے یاد وہ برقِ خیال ہے جو "ساتویں در" کو توڑ کر داخل ہوتی اور شبِ ہجراں کی تاریکی میں چمک سی پیدا کر دیتی ہے۔ اس زاویے سے دیکھئے تو یاد وہ کلید ہے جس سے ناصر ہر رات اپنے سونے مکان کے زنگ آلود تالے کو کھولتا ہے۔ یاد ہی اسے ماحول کی چپ اور دل کی ویرانی سے نجات دلاتی ہے۔ یاد ہی اس کے تخیل کو متحرک کرکے اسے تخلیقی سطح پر منتقل کر دیتی ہے۔ اگر یاد کی قوت ناصر کا ساتھ نہ دیتی تو اس کا تن ہی نہیں من بھی کسی خستہ حال مشین کی طرح ہکلانے لگتا اور وہ شعر کہنے کی سکت ہی سے محروم ہو جاتا ______ ـ ـ ـ

______ دیکھنا چاہیئے کہ خود ناصر کاظمی کی شعری دُنیا میں اس یاد نے کیا کیا گل کھلائے ہیں۔

تمثیل کی زبان میں بات کروں تو یادِ مراجعت کی وہ صورت ہے جو فرد کو زمانۂ حال کی یک رنگی سے چھٹکارا دلاکر ماضی کی ٹیکنی کلر دنیا میں لے جاتی ہے ۔ ماضی ہمیشہ سے ٹیکنی کلر رہا ہے ۔ کیونکہ انسانی زندگی کا یہ خاصہ ہے کہ وہ تلخیوں کو تو بھول جاتا ہے لیکن سہانی اور رنگیں یادوں کو سدا سینے سے چمٹائے رکھتا ہے ۔ مگر ماضی ایک انوکھی قوت کا سرچشمہ بھی ہے ۔ تاہم جب کوئی عام سا شخص ماضی سے رابطہ قائم کرتا ہے تو اکثر و بیشتر اپنے اندر کے خوجی سے متعارف ہوتا ہے ۔ بعینہٖ جیسے مستقبل سے رابطہ قائم کرنے کی صورت میں اسے اپنے اندر کے شیخ چلی کی زیارت نصیب ہوتی ہے مگر خوجی کا المیہ یہ ہے کہ وہ ماضی سے دان قبول کرنے کے بجائے اس غلط فہمی میں مبتلا ہو جاتا ہے کہ وہ خود ماضی کی ساری قوت اور جبروت کا واحد علم بردار ہے ۔ بعد ازاں جب وہ اپنے " سمندِ ناز " سے فرشِ خاک پر گرتا ہے تو گویا لمحہ بھر کے لئے ماضی کے دیار سے حال کے زمانے میں آجاتا ہے اور احساس قوت کے یکایک چھن جانے کے باعث ایک عجیب سی فرسٹریشن میں مبتلا ہو جاتا ہے ۔ کچھ یہی حال فرد کے اندر کے شیخ چلی کا ہے کہ اسے سارا مستقبل اپنی مٹھی میں بند نظر آتا ہے ۔ اور وہ جیسے چاہتا ہے اسے صورتوں میں ڈھالتا چلا جاتا ہے تا آنکہ اس کے پاؤں کی ٹھوکر سے سارے خواب چینی کے برتنوں کی طرح کرچ کرچ ہو جاتے ہیں اور وہ بھی دفعتاً خود کو زمانۂ حال میں پاکر فرسٹریشن کی زد میں آجاتا ہے مگر یہ تو ایک عام سی بنجر شخصیت کا قصہ ہے جس کے اندر ماضی کی طرف مراجعت خوجی پن کو اور مستقبل کی طرف لپک شیخ چلی پن کو ابھارتی ہے ۔ جہاں تک ایک تخلیقی فنکار کا تعلق ہے اس کے ہاں جب لپک برانگیخت ہوتی ہے تو وہ آنے والے زمانے کی جملہ مخفی کروٹوں کا نباض بن جاتا

ہے اور جب اس کے ہاں مراجعت کی صورت پیدا ہوتی ہے تو وہ ذات کے اندر چھپی ہوئی قوت کی تلاش میں ایک غوّاص کا لباس پہن لیتا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ تخلیقی لپک اس وقت تک ممکن العمل نہیں جب تک اس کے لئے مناسب مقدار میں قوت فراہم نہ کی جائے اور قوت ہمیشہ ذات کی نچلی سطحوں سے دستیاب ہوتی ہے اس طویل جملہ معترضہ کے لئے معافی کا خواستگار ہوں لیکن ناصر کاظمی کی "یادوں" کی اہمیت کو اجاگر کرنے کے لئے یہ گفتگو بہت ضروری تھی۔ آج کے برق رفتار زمانے میں لپک اور جست اور لگاتار آگے بڑھنے کی مجنونانہ خواہش کی تو خاصی تشہیر ہوئی ہے لیکن لوگ باگ اس حقیقت کو بالعموم فراموش کر گئے ہیں کہ مسلسل حرکت قوت کی مسلسل رسد کے بغیر ناممکن ہے اور اگر رسد کا یہ سلسلہ سُست پڑ جائے یا منقطع ہو جائے تو قوت کا بحران ENERGY CRISIS پیدا ہو جاتا ہے۔ خود ہمارے ادب میں قوت کا یہ بحران محض اس لئے پیدا ہوا کہ ہم متحرک تو ہو گئے مگر ہم نے ساکی میں چھپی ہوئی زیرِ زمین قوت کی تلاش کے عمل سے دست بردار ہونے کو ایک ادبی منشور کے طور پر قبول کر لیا۔ جب ہمارے بعض نظریہ بردوش دانشور ادیب کو داخلیت پسندی اور مبتلائے ذات ہونے کا طعنہ دیتے ہیں تو درپردہ اسے قوت کے سرچشموں کی تلاش سے منع کرتے ہیں۔ ناصر کاظمی کی شاعری کا مطالعہ اس حقیقت کو سامنے لاتا ہے کہ اس نے تخلیقِ شعر کے سلسلہ میں اپنے زمانے کے نام نہاد دانشوروں سے کوئی مشورہ قبول نہیں کیا بلکہ خود کو اپنی ذات کی بنیادی جہت کے تابع رکھا۔ یوں وہ یاد کا سہارا لے کر غوّاصی کے عمل میں مبتلا ہوا اور وہیں سے وہ قوت لے کر برآمد ہوا جس نے اس کے کلام میں ایک عجیب سی برقی رَو سمو دی۔

آگے بڑھنے سے پہلے ناصر کاظمی کے ہاں یاد کی کارفرمائی کی ایک جھلک دیکھ لیجیے۔

دفعتۃً دل میں کسی یاد نے لی انگڑائی
اس خرابے میں یہ دیوار کہاں سے آئی

پھر کسی یاد نے کروٹ بدلی
کوئی کانٹا سا چبھا ہے دل میں

وہ کوئی دوست تھا پچھلے دنوں کا
جو پچھلی رات سے یاد آ رہا ہے

ساری رات جگاتی ہے
بیتے لمحوں کی جھانجن

اے فلک بھیج کوئی برقِ خیال
کچھ تو شامِ شبِ ہجراں چمکے

رات گئے تیری یادیں
جیسے بارش تیروں کی

جب تیز ہوا چلتی ہے بستی میں سرِ شام
برساتی ہیں اطراف سے پتھر تیری یادیں

پھول تو سارے جھڑ گئے لیکن
تیری یاد کا زخم ہرا ہے

دکھ کی لہر نے چھیڑا ہو گا
یاد نے کنکر پھینکا ہو گا

سو گئے لوگ اس حویلی کے
ایک کھڑکی مگر کھُلی ہے ابھی
کنج میں بیٹھے ہیں چُپ چاپ طیور
برف پگھلے گی تو پر کھولیں گے
آج کی رات نہ سونا یارو
آج ہم ساتواں در کھولیں یارو

ناصر کاظمی کے شعری مجموعوں میں اس وضع کے درجنوں خوبصورت اشعار موجود ہیں جس میں یاد کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ مگر یہ کوئی رومانی یاد نہیں جو کسی کتابی چہرے کے طلوع و غروب سے منسلک ہو۔ اس یاد کا منصب تو حزن کی ساکن سطح پر کنکر پھینک کر اسے تہ و بالا کر دینا ہے تاکہ وہ انجماد اور بے حسی ٹوٹ جائے جو تخلیق کاری کے راستہ میں سب سے بڑی رکاوٹ ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ہر سچے فن کار کی طرح ناصر کاظمی کو بھی ابتداً اپنے ماحول میں حبس اور یکسانیت کا احساس ہوا ہے جس کے باعث اس پر اداسی کا ایک مستقل عالم طاری ہو گیا ہے اور پھر یاد نے اس کے سنگ بستہ ماحول کو توڑ کر اسے ایک متحرک منظر دکھا دیا ہے چنانچہ غور کیجئے کہ ناصر کاظمی کے ہاں یاد دبے پاؤں آ کر پیچھے سے اس کی آنکھوں پر اپنے نرم و نازک اور معطر ہاتھ نہیں رکھتی بلکہ کسی تیز نشتر کی طرح آ کر اسے زخمی کر دیتی ہے۔ کبھی یہ یاد پتھر ہے کبھی تیر کبھی کنکر ہے اور کبھی کانٹا۔ کبھی وہ برقِ خیال بن کر چمکتی ہے اور کبھی آواز میں تبدیل ہو جاتی ہے اور شاعر کو اس منجمد طلسمی ماحول سے نجات دلاتی ہے جس میں قید ہو کر شہزادوں کے نچلے دھڑ پتھر ہو جایا کرتے تھے۔ اب کہانی کچھ یوں مرتب ہوتی ہے کہ ناصر کاظمی نے جب

دن کی چکا چوند میں زندگی کے میکانکی عمل کو دیکھا تو کپل وستو کے شہزادے کی طرح اداس ہوگیا۔ اس اداسی کو اس کا ہنستا بستا گھر اور پھول ایسا بچہ بھی دُور نہ کر سکا بلکہ گھر تو اس کے لئے زندان اور بچے بیڑیاں بن گئے۔ ہر حساس فن کار کو اس صورت حال کا سامنا ضرور کرنا پڑا ہے۔ چاہے وہ سدھیارتھ ہو، غالبؔ ہو یا ناصرؔ کاظمی! ناصرؔ کاظمی کے ہاں بیراگ کی کیفیت کچھ یوں اُبھرتی ہے:-

تُو جو اتنا اُداس ہے ناصرؔ
تجھے کیا ہو گیا بتا تو سہی

بھری دُنیا میں جی نہیں لگتا
جانے کس چیز کی کمی ہے ابھی

دل کی حویلی پہ مُدّت سے
خاموشی کا قُفل پڑا ہے

یہ زمیں کس کے انتظار میں ہے
کیا خبر کیوں ہے یہ نگر خاموش

چہکتے بولتے شہروں کو کیا ہُوا ناصرؔ
کہ دن کو بھی میرے گھر میں وہی اُداسی ہے

بھری دنیا کو اداس اداس نظروں سے دیکھتے چلے جانے کا یہ رویہ دن کی روشنی میں جنم لیتا ہے مگر رات کے سناٹے میں شدید ہو جاتا ہے۔ تب ناصر ایک عجیب سے حالِ تشنج میں مبتلا ہو کر اس بات کی آرزو کرتا ہے کہ کوئی آئے اور اس جمود کو توڑ دے۔ ساری فضا طلسماتی ہے۔ گلیاں اور بازار، گھر اور در سنسان پڑے ہیں۔ یوں لگتا ہے

جیسے سارا شہر ہی پتھرا گیا ہو یا برف زار میں تبدیل ہو گیا ہو۔ آپ چاہیں تو اس سناٹے کو سیاسی مفہوم پہنا دیں یا نیوراتی کیفیت کا اعلامیہ قرار دیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ناصر کے ہاں یہ سناٹا تخلیقی کرب کی علامت ہے لہٰذا شاعر کی شعری تگ و تاز کے لئے ضروری بھی ہے۔ کیونکہ اگر ناصر اس تخلیقی کرب کے ذائقہ سے آشنا نہ ہوتا تو اس کے ہاں ساتویں دَر کو کھول کر یا کھڑکی میں سے جھانک کر شہر کے حبس سے نجات پانے کا واقعہ ہی معرض وجود میں نہ آتا۔ ناصر کے ہاں ساتویں دَر کو وہی حیثیت حاصل ہے جو شہرزادے کی کہانی میں باغ کی چوتھی سمت کو حاصل تھی۔ چوتھی سمت یا ساتواں دَر وہ پُراسرار راستہ ہے جس سے ایک عام شہری کو بجا طور پر ڈر محسوس ہوتا ہے مگر جسے دریافت کرنے پر ایک متجسس فن کار خود کو مجبور پاتا ہے۔ ناصر کا کلام اس بات کی گواہی دیتا ہے کہ وہ جب اپنے ماحول کے حبس اور انجماد سے گھبرایا تو اس ساتویں دَر کی جانب بلا خوف و خطر بڑھتا چلا آیا۔ اور جب وہ اس کے قریب پہنچا تو یادوں نے پتھروں، کنکروں، کوندوں اور تیروں کی بارش بن کر اسے آلیا اور اس کے بدن کو لہولہان کر گئیں۔ یہی وہ خطرہ تھا جس سے سیانوں نے ہمیشہ شریف طبع لوگوں کو متنبہ کیا ہے لیکن جسے پراگندہ طبع لوگوں یعنی فن کاروں نے کبھی در خورِ اعتنا نہیں سمجھا۔ واقعہ یہ ہے کہ ناصر کاظمی نے یاد کے زخم تو کھائے لیکن اس کے لئے اس یاد ہی نے ساتویں دَر کو کھولنے کا اہتمام بھی کیا۔ اگر یہ کوئی نرم و نازک فاختہ کے پَر ایسی یاد ہوتی تو ساتویں دَر کو محض چھو کر گزر جاتی۔ مگر یہ تو تخلیق کا کوندا تھا جس نے ایک ہی وار میں دروازے کو توڑ کر رکھ دیا اور شاعر کو اس جہانِ معنی میں داخل ہونے کی اجازت دے دی جو اس کے لئے جنتِ گم گشتہ بھی تھا اور ایک بے نام و نشان جزیرہ بھی۔ یہی یاد کا تخلیقی پہلو بھی ہے کہ وہ جس کیفیت

کو سامنے لاتی ہے وہ بیک وقت مانوس بھی ہوتی ہے اور نا مانوس بھی۔ مانوس اس لئے
کہ اس پر ان لاکھوں نسلوں کی یادوں کی چھوٹ پڑی ہوتی ہے جو سائکی میں قرنہا قرن سے
جمع ہوتی چلی گئی ہیں۔ نامانوس اس لئے کہ جس جہانِ معنی کو یہ سامنے لاتی ہے وہ ایک اَن
دیکھا، اَن چھوا برِ اعظم ہے جو کولمبس کی آمد پر ہی اپنے آغوش کو وا کرتا ہے۔ ناصر کاظمی کی
شاعری کے مطالعہ سے اس بات کا وافر ثبوت ملتا ہے کہ اس نے تخلیقی کرب میں مبتلا
ہو کر ذات کے معنی آفریں اور تہہ در تہہ جہان کا رُخ کیا اور پھر اپنی سیاحت کے اثمار
کو ہمارے سامنے چُنتا چلا گیا۔ اس کے کلام کی تاثیر کا اصل سبب بھی یہی ہے کہ یہ کلام
ذات کی تہوں سے اُبھرا ہے، ذہن کے بالاخانے سے نازل نہیں ہوا۔

کلچر اور پاکستانی کلچر

پاکستانی کلچر سے وابستہ متعدد مسائل کے بارے میں کچھ کہنے سے پہلے لفظ "کلچر" کی توضیح نامناسب نہیں۔ اس کے بعد کلچر اور تہذیب کے فرق کو گرفت میں لینا ضروری ہے تاکہ سوچ میں اُلجھاؤ پیدا نہ ہو۔ لہٰذا میں اپنی بات کا آغاز لفظ "کلچر" سے کرتا ہوں۔

کلچر کا لغوی مفہوم ہے "کانٹ چھانٹ"! جب انسان اپنی پھولوں کی کیاری کو جڑی بوٹیوں سے پاک صاف کرتا ہے۔ پودوں کی تراش خراش کرتا ہے اور پھولوں کو کھلنے کے پورے مواقع مہیا کرتا ہے تو گویا کلچر کے سلسلے میں پہلا قدم اٹھاتا ہے۔ خود انسان کا باطن بھی ایک جنگل کی طرح ہے جو جذبات کی خاردار جھاڑیوں سے اٹا پڑا ہے اور جس میں سے راستہ بنانا بڑے جان جوکھوں کا کام ہے۔ انسان کے وہ تخلیقی اقدامات جن کی مدد سے اُس نے اپنی ذات کے گھنے جنگل میں راستے بنائے اور پھر ایک مسلسل تراش خراش کے عمل سے ان راستوں کو قائم رکھا، کلچر کے زمرے ہی میں شامل ہیں۔ مثل مشہور ہے کہ دوست کے گھر کی طرف جانے والی پگڈنڈی پر چلتے رہو تو اس کا وجود باقی رہے گا۔

کچھ عرصہ کے لئے اس پگڈنڈی کو استعمال میں نہ لاؤ تو زمین کے نیچے سے گھاس نکل کر اس پگڈنڈی کو ڈھانپ لے گی اور دوست سے تمہارا رابطہ ٹوٹ جائے گا۔ یہ بات کلچر کے سلسلے میں سو فی صد درست ہے۔ کلچر کا عمل جاری رہے تو معاشرے کے جنگل میں راستے قائم رہتے ہیں اور فرد اور معاشرے کی دوستی میں کوئی شے رخنہ انداز نہیں ہوتی۔ اگر یہ رُک جائے تو جنگل کا قانون نافذ ہو جاتا ہے اور جذبات کے حق فہم و ادراک کی قوتوں کو زیر پا لے آتے ہیں اور معاشرے کا سارا ارتقاء ایک قصۂ پارینہ بن کر رہ جاتا ہے۔

کلچر کی اس مختصر سی توضیح کے بعد کلچر اور تہذیب کے فرق پر بھی غور کر لیجئے۔ کلچر اور تہذیب، میں وہی فرق ہے جو بیج کے مغز اور اس کے چھلکے میں ہوتا ہے۔ یا یوں کہہ لیجئے کہ کلچر گاڑھی خوشبو کا وہ حلقہ ہے جس کے مرکز میں کوئی پھول ہمیشہ موجود ہوتا ہے۔ مگر جب ہوا چلنے پر یہی گاڑھی خوشبو رقیق سی ہو کر چاروں طرف پھیل جاتی ہے تو تہذیب کہلاتی ہے۔ پہلی تمثیل اس بات کا اعلان ہے کہ کلچر مغز ہونے کے باعث تخلیق کا منبع ہے۔ دوسرے لفظوں میں معاشرے کا تخلیقی رُخ اس کا کلچر ہے اور یہی تخلیقی رُخ معاشرے کی ساری توانائی اور نکھار کا ضامن ہے جب کہ تہذیب کی حیثیت اُس محافظ کی سی ہے جو چھلکے کا زرہ بکتر پہن کر "مغز" کی حفاظت کرتا ہے۔ اس سے یہ بھی ظاہر ہوا کہ کلچر بنیادی طور پر کومل گداز، قوتِ نمو کا منبع اور سماجی ارتقاء کا محرک ہے جب کہ تہذیب، اصولوں اور قدروں، قوانین اور ضوابط، رسوم و رواج کے تابع اور اسی لئے ٹھوس، پٹی ہوئی اور بے لچک ہے۔ دوسری تمثیل اس بات کا اعلامیہ ہے کہ کلچر ہمیشہ ایک جغرافیائی مرکز سے وابستہ ہوتا ہے۔ جتنا مضبوط یہ جغرافیائی مرکز ہو گا۔ اتنا ہی کلچر اپنی مجرّد حیثیت میں باقی رہ سکے گا لیکن اس کے ارتقاء کا یہ تقاضا ضرور ہے کہ وقتاً فوقتاً کسی قدر دلیس کی تہذیب، اس کی جغرافیائی حد

بندیوں کو عبور کر کے آئے اور اس کے گرد ہر لحظہ سخت ہوتے ہوئے چھلکے کو پارہ پارہ کر دے (جیسے مثلاً بیسویں صدی میں مغربی تہذیب نے بہت سے مشرقی ممالک کی سرحدوں کو بڑے پیمانے پر عبور کر کے کیا ہے) ورنہ یہ کلچر اپنی قوتِ نمو سے محروم ہو جائے گا۔ برِ اعظم افریقہ کے بعض قدیم اور دُور افتادہ قبائل اسی لئے ایک ثقافتی انجماد میں مبتلا ہیں کہ ان کی "نجیب الطرفینی" ابھی تک باقی ہے۔ کلچر کا جغرافیائی مرکز — پہاڑوں، دریاؤں، سمندروں، جنگلوں وغیرہ کی قدرتی حد بندیوں سے وجود میں آتا ہے یعنی جب کوئی خطہ دوسرے خطوں سے جغرافیائی طور پر الگ تھلگ ہو جائے تو اس میں پھلنے پھولنے کا ایک خاص انداز، سوچنے اور محسوس کرنے کا ایک خاص رویہ اور فطرت کے ڈراما میں شریک ہونے کا ایک خاص طریق خود بخود پیدا ہو جاتا ہے جو آل کار اس کی تخلیقات اور مظاہر میں منتقل ہوتا ہے۔ یہی اس خطّے کا کلچر ہے مگر جب اس کلچر کے مظاہر عوامی سطح پر اتر کر اور تقلیدی انداز اختیار کر کے دُور دُور تک پھیل جائیں تو تہذیب کہلاتے ہیں (بعد ازاں یہ تہذیب جغرافیائی دائرے کو اکثر و بیشتر عبور بھی کر جاتی ہے۔ گویا وہی شئے جو بحیثیت کلچر اپنی جغرافیائی حدود سے باہر زندہ نہیں رہ سکتی، بحیثیت تہذیب برآمد کی جا سکتی ہے) نتیجہ یہ کہ تہذیب کلچر کا عروج کہلانے کے باوصف، اس کا زوال ہے۔ عروج اس لئے کہ کلچر کے اثمار ایک وسیع طبقے تک پہنچ جاتے ہیں، زوال اس لئے کہ یہ اپنی اصل اور توانا صورت میں باقی نہیں رہتی بلکہ رقیق ہو جاتی ہے۔ اس کی مثال فیشن کی سی ہے۔ جب کوئی نیا فیشن وجود میں آتا ہے تو یہ اپنے خالق کی جدت طرازی کا مظہر ہوتا ہے لیکن جب بڑے پیمانے پر اس کی تشہیر ہونے لگتی ہے تو یہ اپنی توانائی اور نکھار سے دست کش ہو کر بنے بنائے سانچوں میں ڈھل جاتا ہے۔ شاعری میں اس کی مثال وہ استعارہ ہے جو تقلید

کی زد میں آکر ایک گھسی پٹی صورت یعنی (CLICHE) میں تبدیل ہو جاتا ہے اور اس میں تخلیقی توانائی باقی نہیں رہتی۔ چنانچہ یہ کہنا غلط نہیں کہ کلچر تہذیب کی وہ صورت ہے جو بنیادی طور پر تخلیقی ہے جب کہ تہذیب اس صورت کا نام ہے جو تقلیدی ہے کلچر ہر بار شاہراہ سے ایک پگڈنڈی کی طرح بل کھا کر باہر کو لپکتا ہے اور تہذیب ہر بار بھاری قدموں سے چلتے ہوئے اس پگڈنڈی کو شاہراہ میں تبدیل کر دیتی ہے اور پھر اس شاہراہ پر سنگ ہائے میل نصب کر دیتی ہے اور اس پر جگہ جگہ ٹریفک کے سپاہی متعین کر دیتی ہے۔ یوں قوانین اور ضوابط کا ایک پورا نظام شاہراہ کو اپنی لپیٹ میں لے لیتا ہے۔ پھر زیادہ عرصہ نہیں گزرتا کہ سونے اور جاگنے، رونے اور ہنسنے، جینے اور مرنے کی ساری باتیں رسوم اور قواعد کی کڑی گرفت میں آجاتی ہیں (لکھنوی تہذیب کی مثال پیش نظر رہے)، اور تہذیب زوال آمادہ ہو کر آہستہ آہستہ شکست و ریخت میں مبتلا ہونے لگتی ہے۔

مگر یہ تو ایک انتہائی صورت ہے جس کے تفصیلی ذکر کا یہ موقع نہیں۔ مدعا کہنے کا نقطہ یہ ہے کہ تہذیب، کلچر کے پھیلاؤ کا دوسرا نام ہے اور اسی پھیلاؤ میں خرابی اور زوال بھی مضمر ہے۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ کسی ملک میں کلچر کا اجتماعی روپ کس طرح وجود میں آتا ہے؟ اس ضمن میں یہ امر ملحوظ رہے کہ جہاں ہر ملک بڑی بڑی قدرتی جغرافیائی حدبندیوں کے باعث دوسرے ممالک سے ثقافتی اعتبار سے مختلف ہوتا ہے وہاں خود اس کے اندر چھوٹی چھوٹی حدبندیوں کے باعث کلچر کے کئی رنگ موجود ہوتے ہیں۔ مگر ان سب کے پس پشت پورے ملک کا ایک اجتماعی کلچر بھی ہوتا ہے۔ یہ کلچر گویا اس ملک کی وہ تخلیقی روح ہے جو وقفے وقفے سے اپنے ہونے کا احساس دلاتی رہتی ہے۔ باہر سے آنے والے سیاح کو پہلی نظر

ہیں کلچر کی یہ زیریں لہر نظر نہیں آتی کیونکہ اس کی سطح تخلیق اور خواب کی سطح ہے جس تک پہنچنا آسان کام نہیں۔ سیاح کی رسائی تو کلچر کی اُس بندھی ٹکی اور مانوس صورت تک ہی ہوتی ہے جس کا نام تہذیب ہے اور جس کے مظاہر مختلف تہواروں، سماجی قوانین، یعنی دین کے ضوابط، گفتگو کا بامحاورہ رنگ ڈھنگ، ضرب الامثال، مہمان نوازی یا مہمان کشی، دوستی یا دشمنی کی شکل میں اُس کے سامنے آتے ہیں۔ اُس کے لئے کلچر کی اُس تخلیقی روح تک پہنچنا ممکن نہیں ہوتا جو کسی خطے کے مذہب کے جوہر، خوابوں کے جزرومد اور فن کی لطیف صورتوں میں منکشف ہوتی ہے اور بعض طباع افراد کے ذریعے اپنا اظہار کرتی ہے۔

کلچر، جغرافیہ کی پیداوار ہے۔ جب کوئی خطۂ ارضی بعض قدرتی حدبندیوں کے باعث دوسرے خطوں سے کٹ جائے تو کچھ ہی عرصہ کے بعد اس خطہ میں زندگی کرنے کا ایک ایسا اسلوب پیدا ہو جاتا ہے جو دوسرے خطوں کے اسالیبِ حیات سے مختلف ہوتا ہے۔ مگر قوم جغرافیے کی نہیں بلکہ تاریخ کی پیداوار ہے۔ مثال کے طور پر امریکہ میں زیادہ تر انگریز بستے تھے مگر پھر جب زمانہ بدلا تو انہوں نے ایک تاریخی PROCESS کے تحت انگلستان سے کلی طور پر خلاصی حاصل کی۔ اُس وقت کلچر کی رُو سے امریکیوں اور انگریزوں میں کوئی فرق نہ تھا اور اس لئے اگر ثقافتی علیحدگی قوم کی تشکیل کے لئے ناگزیر ہوتی تو امریکہ کا انگلستان سے انقطاع ہی وجود میں نہ آتا۔ ایک مثال یورپ سے بھی لی جاسکتی ہے کہ اس سارے خطے میں ایک یورپین کلچر موجود ہے جسے شپنگلر نے FAUSTIAN CULTURE سے موسوم کیا ہے اور جو ایشیائی کلچر یا مشرقِ وسطیٰ کے کلچر (جسے شپنگلر نے MAGIAN CULTURE کا نام دیا ہے) سے ایک بالکل الگ مزاج رکھتا ہے۔ تاہم خود یورپ

چھوٹی چھوٹی قوموں میں بٹا ہوا نظر آتا ہے۔ مشرقِ وسطیٰ کی مثال کچھ اور بھی واضح ہے۔ عرب یمن، عراق، شام اور دوسرے عرب ممالک میں پورا ثقافتی موسم ایک ہے جب کہ تاریخ کے PROCESS نے اس سارے خطے کو مختلف ریاستوں میں تقسیم کر رکھا ہے۔ تاہم اس بات کو فراموش نہیں کرنا چاہیئے کہ جغرافیہ محض دریاؤں، پہاڑوں اور سمندروں وغیرہ ہی کے تابع نہیں بلکہ سیاسی سرحدوں کے تابع بھی ہے۔ مطلب یہ کہ کوئی خطۂ زمین جغرافیائی حد بندیوں کی بناء پر بھی دوسرے خطوں سے کٹ سکتا ہے اور سیاسی یا تاریخی طور پر متعین ہونے والی سرحدوں کے باعث بھی۔ ابھی پچھلے دنوں تک ہم IRON CURTAIN کی بات اکثر سنتے تھے جو ایک جغرافیائی نہیں بلکہ ایک سیاسی پردہ تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ جب تاریخ کے PROCESS کے تحت کوئی قوم صفحۂ ہستی پر ظاہر ہوتی ہے اور پھر وہ اپنی تگ و دو سے اپنے لئے کوئی خطۂ ارضی حاصل کر لیتی ہے تو نئی سیاسی سرحدوں کے وجود میں آنے کے باعث اس کا ایک منفرد کلچر وجود میں آنے لگتا ہے۔ گویا سیاسی سرحد وہی کام دینے لگتی ہے جو جغرافیائی سرحد! امریکہ کی مثال لیجئے۔ جب امریکی قوم، انگریز قوم سے جدا ہوئی تو ثقافتی اعتبار سے وہ انگریز قوم سے مختلف نہیں تھی۔ لیکن آج تھوڑا سا عرصہ گزرنے کے بعد ہی امریکیوں کا لب و لہجہ انگریزوں سے مختلف ہونا شروع ہو گیا ہے اور خود امریکہ میں رہنے والے متعدد نسلی گروہوں کے ثقافتی ادغام کے باعث ایک ایسا منفرد امریکی کلچر ابھر رہا ہے جو ان سب گروہوں کی نمائندگی کرتا ہے۔ کلچر کا فنکشن دوہرا ہے۔ ایک طرف تو وہ ملک کو دوسری تہذیبوں کی یلغار سے بچاتا ہے۔ یعنی ان تہذیبوں کو صرف ایک حد تک ہی خود پر اثر انداز ہونے کی اجازت دیتا ہے اور دوسری طرف ملک کے اندر مختلف ذیلی ثقافتوں اور ان کے نمائندہ افراد کو ایک دوسرے کے قریب لا کر ایک ثقافتی وحدت

پیدا کر دیتا ہے۔

مؤخرالذکر نکتے کی توضیح یوں ہو سکتی ہے کہ کلچر ہمیشہ پردہ در پردہ اور حجاب اندر حجاب ہوتا ہے۔ اس کا مرکزی نقطہ فرد ہے اور ہر فرد اپنے مزاج کے اعتبار سے ایک الگ کلچر کا امین ہے۔ وجہ یہ کہ ہر فرد نے اپنے جسم کے جغرافیے سے خود کو دوسرے افراد سے منقطع کیا ہوتا ہے۔ کلچر کا دوسرا دائرہ گھر کی دیواروں (سرحدوں) سے متعین ہوتا ہے۔ چنانچہ آپ دیکھیے کہ ہر گھر کا کلچر دوسرے گھروں سے مختلف ہوگا۔ اس کے بعد چھوٹی چھوٹی جغرافیائی حد بندیوں سے کلچر کے مختلف رنگ وجود میں آتے ہیں مثلاً دو دریاؤں یا دو پہاڑوں کے درمیان بسنے والی مخلوق کا ایک مخصوص کلچر ہوگا۔ اس کے بعد کا ثقافتی دائرہ بڑے بڑے دریاؤں، پہاڑوں اور صحراؤں وغیرہ سے متعین ہوگا اور اس دائرہ میں گھرے ہوئے خطۂ زمین کا کلچر دوسرے ثقافتی دائروں سے مختلف نظر آئے گا۔ یہ سلسلہ اسی طرح پھیلتا چلا جاتا ہے۔ چنانچہ جہاں آپ کرانہ بار یا ساندل بار کے کلچر کا ذکر کر سکتے ہیں وہاں اس سے بڑے ثقافتی دائرے یعنی پنجاب کے کلچر کا ذکر بھی غلط نہیں۔ اس کے بعد پاکستانی کلچر کا ذکر ہوگا۔ پھر جنوب مشرقی ایشیا کے اُس ثقافتی دائرے کا جس میں پاکستان بھی شامل ہے اور جو مشرقِ بعید اور مشرقِ وسطیٰ کی ثقافتوں سے مختلف ہے۔ پھر ایشیا کے کلچر کا ذکر ہوگا جو یورپین، امریکی یا افریقی کلچروں سے بہر حال ایک مختلف مزاج رکھتا ہے۔ اس طرح اگر کسی اور سیارے کی کوئی مخلوق ہماری طرف متوجہ ہو تو اُسے سارے کرۂ ارض کی ایک ایسی تخلیقی ثقافتی سطح نظر آئے گی جو کائنات کے دوسرے سیاروں کے کلچر سے مختلف ہوگی۔ مطلب یہ کہ کلچر اُس وقت جنم لیتا ہے جب کوئی مخلوق دوسرے گروہوں سے کٹ کر اپنی انفرادیت دریافت کرنے میں کامیابی حاصل کرتی

ہے۔ موجودہ دور میں جغرافیائی حد بندی کی ایک اہم صورت سیاسی حد بندی ہے جو بعض
اوقات جغرافیائی حد بندیوں سے بھی زیادہ مضبوط ثابت ہوتی ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ جب
ایک بار کوئی ریاست وجود میں آجاتی ہے تو نئی جغرافیائی اکائی کا عمل دخل بڑھ جاتا
ہے اور اس میں رہنے والے افراد نہ صرف دوسری ریاستوں کے افراد سے
ثقافتی طور پر مختلف ہونے لگتے ہیں بلکہ خود STATE کے اندر بہت سے چھوٹے
چھوٹے ثقافتی گروہ ایک دوسرے کے قریب آکر ایک اجتماعی قومی کلچر کو تشکیل دینے
لگتے ہیں اس کی مثال یوں ہے کہ کوئی ڈیم بنا دی جائے یعنی سرحدیں متعین کردی جائیں
تو ڈیم کے علاقے کی ساری ندیاں پانی کی ایک ہی وسیع چادر آب میں تبدیل ہوجاتی ہیں۔

ان گزارشات کی روشنی میں اب پاکستانی کلچر پر ایک نظر ڈالیئے۔ ۱۹۴۷ء تک وہ
سارا علاقہ جو آج پاکستان کہلاتا ہے، برِ صغیر ہندو پاک کے اس ثقافتی سرمائے کا وارث
تھا جو ہزارہا برس تک دیسی اور بدیشی اثرات کی آمیزش اور آویزش سے ایک خاص مزاج
میں ڈھلتا رہا تھا۔ دیسی اثرات، وادیٔ سندھ کی تہذیب بلکہ اس سے بھی پیچھے پروٹو آسٹرولائڈز
اور پروٹو نیگراوڈز تہذیبوں تک تلاش کیئے جاسکتے ہیں اور بدیشی اثرات میں آریاؤں، اسکاتھوں
یونانیوں، ایرانیوں، عربوں اور فرنگیوں کے اثرات بآسانی مل جاتے ہیں۔ برِ صغیر ہندو پاک
کی ثقافتی میراث ان تمام نسلوں کے ادغام سے متحرک ہونے والے تخلیقی عمل کا ثمر تھی
اور جب پاکستان وجود میں آیا تو اُسے یہ سارا ثقافتی موسم گویا ورثے میں ملا۔ مگر پاکستان
کے وجود میں آنے کے بعد ہزاروں برس کی ثقافتی میراث کے کینوس پر ایک نئے
نقش کی ابتدا ہوئی۔ یہ پاکستانی کلچر کا آغاز تھا۔

پاکستان تاریخ کے پروسس کی پیداوار تھا۔ آپ چاہیں تو اس کی ابتدا کو ۱۸۵۷ء

کی جنگِ آزادی سے، چاہیں تو مغلوں کے دورِ حکومت سے اور اگر مناسب خیال کریں تو برِصغیر میں مسلمانوں کی آمد سے متصوّر کر سکتے ہیں۔ مگر یہ پروسس طویل ہو یا مختصر اس کی ایک توضیح پیش کی جائے یا دوسری، اس کے نتیجے سے بہر حال ہمیں سروکار ہے جو ایک آزاد مملکت کی صورت میں برِصغیر کے نقشے پر نمودار ہوا اور جس کے باعث ایک نیا جغرافیہ وجود میں آگیا۔ جغرافیہ سے کلچر جنم لیتا ہے۔ لہٰذا جب پاکستان کی سرحدیں متعین ہو گئیں اور وہ برِصغیر سے کٹ کر ایک الگ اور خود مختار اکائی کے روپ میں ابھر آیا تو اس کے نتیجے میں چند ایسے علاقے جو پہلے ایک بڑی اکائی کا جزو تھے اب ایک نئی اور نسبتاً چھوٹی اکائی کا جزو بن کر ایک دوسرے سے بالکل نئے ثقافتی روابط استوار کرنے پر مجبور ہو گئے۔ پہلے جب صوبۂ سرحد، پنجاب، بلوچستان یا سندھ سے کوئی شخص تبلیغ، تجارت یا طالع آزمائی کے لئے نکلتا تھا تو مدراس اور کلکتہ تک بے روک ٹوک چلا جاتا تھا اور اس لئے اُس کے روابط کے دھاگے دور دور تک پھیلے ہوتے تھے مگر جب پاکستان کی جغرافیائی حد بندی ہو گئی تو مشرق کی طرف ایک سیاسی دیوار ابھر آئی اور مسافر کے لئے ضروری ہو گیا کہ وہ اپنی تگ و دَو کو اس علاقے تک محدود کر دے جو اب برِصغیر کی قاش سے کٹ کر ایک الگ اکائی کا روپ اختیار کر چکا تھا۔ چنانچہ بلوچستان، سرحد، پنجاب اور سندھ ایک دوسرے کے قریب آگئے۔ اس لئے قریب آگئے کہ اب نہ صرف اُن کا ایک سیاسی مرکز وجود میں آگیا تھا بلکہ ان کی زندگی اور موت بھی ایک دوسرے سے منسلک ہو گئی تھی۔ چنانچہ نئی جغرافیائی حقیقت نے ایک نئے کلچر کے فروغ کے امکانات کو شوخ تر کر دیا۔ ایک ایسا کلچر جس کی تہذیبی میراث تو وہی تھی جو سارے برِصغیر کی تھی مگر جس پر اب نئے داخلی روابط مسائل اور نظریات نے

(جس میں مذہبی اکائی کا نظریہ سب سے زیادہ فعال تھا) اپنا اثر مرتسم کرنا شروع کیا اور یوں ایک نئے ثقافتی موسم کا آغاز ہوگیا۔

ایک بات کی وضاحت کردوں کہ یہ قطعاً ضروری نہیں کہ ہر نئی جغرافیائی اکائی سے ایک نیا کلچر بھی جنم لے۔ کلچر تو اُس وقت جنم لیتا ہے جب جغرافیائی اکائی نسلی اور تہذیبی اختلاط پر منتج ہو اور یوں معاشرے کی وہ تخلیقی سطح متحرک ہو جائے جس پر کلچر کی پیدائش کا تمام تر دارومدار ہے۔ قدیم میکسیکو میں مایا تہذیب سینکڑوں برس تک فروغ پانے کے بعد ایک ہزار قبل مسیح کے لگ بھگ اچانک ختم ہوگئی اور اس کے آثار صرف چند اہراموں، کتبوں اور مندروں کی صورت میں باقی رہ گئے تو اس کی وجہ محض یہ تھی کہ اس علاقے میں تہذیبی اختلاط کے امکانات ہی ختم ہوگئے تھے اور معاشرہ ایک تہذیبی انجماد کی نذر ہوگیا تھا مگر جب پاکستان وجود میں آیا تو اُسے کسی قسم کے تہذیبی انجماد کا سامنا نہ کرنا پڑا بلکہ اُس کی سرحدوں کے اندر نہ صرف علاقائی ثقافتیں ایک نئی سیاسی اور جغرافیائی وحدت کے باعث ایک دوسری پر گہرے اثرات مرتسم کرنے لگیں بلکہ مغربی تہذیب کو بھی ان پر اپنے گہرے اثرات ثبت کرنے کے ——————

—————— مواقع مل گئے۔ نتیجہ یہ کہ پاکستان تخلیقی سطح پر متحرک ہوگیا اور یوں گویا پاکستانی کلچر کی ابتدا ہوگئی۔

واضح رہے کہ جہاں تک کلچر کا تعلق ہے وہ نہ تو بنا بنایا درآمد ہوتا ہے اور نہ کسی مشورے یا حکم سے نافذ ہی کیا جا سکتا ہے۔ کلچر تو ایک طویل عرصہ پر پھیلے ہوئے اس تہذیبی اختلاط کا نتیجہ ہے جو ایک خاص جغرافیائی وحدت کے اندر رونما ہوتا ہے۔ پاکستان کی

جغرافیائی وحدت کو متشکل ہوئے ابھی کچھ زیادہ عرصہ نہیں گزرا لہٰذا۔ یہ مفروضہ قائم کرنا کہ پاکستانی کلچر اپنے سارے خدوخال کے ساتھ معرضِ وجود میں آچکا ہے۔ حقیقت کے بالکل منافی بات ہوگی۔ ہاں یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ پاکستان کی نئی جغرافیائی صورتِ حال کے باعث علاقائی ثقافتوں کا جو ادغام ہوا ہے اس سے پاکستانی کلچر کے کچھ نقوش ظاہر ہونا شروع ہو گئے ہیں۔ مثال کے طور پر پاکستان کا جغرافیہ کچھ یوں مرتب ہوا ہے کہ اس کی آب و ہوا کو نیم صحرائی نیم بارانی کہنا غلط نہ ہوگا۔

یہ ایک ایسی آب و ہوا ہے جس میں بعض اوقات مہینوں تک نہ آب، ہوتا ہے نہ ہوا۔ پھر کسی روز اچانک تند و تیز آندھی آجاتی ہے یا سیلاب نازل ہو جاتا ہے۔ یا پھر گرجتے چمکتے ہوئے طوفان اس کی سمادھی کو توڑ دیتے ہیں۔ موسم کے اس جزر و مد نے یہاں کے طبائع پر بھی اثرات ثبت کئے ہیں۔ مثلاً یہاں کے باشندے مہینوں ایک عجیب طرح کی کسلمندی اور بے نیازی کی زد پر رہتے ہیں مگر پھر اچانک ایک صبح بھڑک اٹھتے ہیں اور نعرے لگاتے ہوئے سڑکوں پر نکل آتے ہیں۔ تاہم جس تندی اور وحشت کے جلو میں وہ سڑکوں پر آتے ہیں اسی تیزی کے ساتھ دوبارہ اپنی اپنی پناہ گاہوں میں داخل ہو کر خوابِ خرگوش کے مزے لوٹنے لگتے ہیں۔ اس کا مظاہرہ پاکستان کی سیاسی اور سماجی زندگی میں ملاحظہ فرمائیے کہ یہاں برداشت اور صبر و تحمل کے طویل وقفے بھی آئے اور معمولی سے واقعہ پر بھڑک اٹھنے کے واقعات بھی۔ اس بات نے ہمارے فنونِ لطیفہ پر بھی اپنے اثرات مرتسم کئے ہیں۔ پاکستانی رقص ہی کو لیجئے۔ بھنگڑا اور خٹک ناچ ایک طوفان کی طرح نازل ہوتے ہیں اور پھر جھاگ کی طرح بیٹھ جاتے ہیں۔ گویا ایک عجیب طرح کا جزر و مد ابھرتے ہوئے پاکستانی کلچر میں جاری و ساری ہے۔

یہ جزر و مد ہمارے عقائد میں بھی اپنی جھلک دکھانے لگا ہے۔ ایک طرف تو ہمارا ذاتِ واحد پر ایمان ہے اور دوسری طرف ہم اوہام پرستی بلکہ اجسام پرستی کی اس روش کی زد پہ ہیں جو گنڈہ تعویذ، جنتر منتر۔ قبر پرستی، جادو کی رسوم اور موسمی تہواروں کے موقعہ پہ بندِ قبا کھولنے کے اقدامات میں ظاہر ہوتی ہے۔ گویا یہاں کی مذہبی فضا میں بھی جزر و مد اس طور موجود ہے کہ فرد ایک لمحہ تو توحید اور آسمان کی باتیں کرتا ہے اور دوسرے ہی لمحے زمین سے چپٹا اوہام پرستی میں مبتلا دکھائی دیتا ہے۔ مؤخر الذکر رجحان کی جڑیں نہایت گہری ہیں اور اسے جنگل کی قدیم زندگی اور مذہب الارواح کے اُن باقیات میں شمار کرنا چاہیئے جو پورے برِّصغیر کے کلچر کے لئے بنیاد کی حیثیت رکھتے ہیں۔

یہ میں نے صرف ایک عنصر کی طرف اشارہ کیا ہے جو آگے چل کر پاکستانی کلچر کی بُنت میں ایک دھاگے کی حیثیت اختیار کرے گا مگر یہ کہنا بے حد مشکل ہے کہ اس کی آخری صورت کیا ہوگی۔ میرا اندازہ ہے کہ اگر موجودہ جہت برقرار رہ سکی تو اس جزر و مد میں اسلامی اقدار کا رنگ بالآخر زیادہ گہرا ہو جائے گا اور مذہب الارواح کی سطح ایک زیریں لہر میں تبدیل ہو جائے گی۔ جزر و مد کی اس کیفیت کے علاوہ اور عناصر بھی ہیں جو ثقافت کے کارزار میں ظاہر ہونا شروع ہو گئے ہیں۔ مگر بنیادی طور پہ محض دھاگے ہیں۔ کلچر کے لباسِ فاخرہ کے لئے کپڑا تو کہیں پچاس سو برس کے بعد بُنا جائے گا اور اس پر آرائش و زیبائش کا سلسلہ تو شاید صدیوں بعد پایۂ تکمیل کو پہنچے گا لہٰذا ابھی سے پاکستانی کلچر کے سارے خدوخال کو واضح کرنا قطعاً قبل از وقت ہے نیز اسے جادو کی چھڑی کی مدد سے سولا ہیٹ میں سے برآمد کرنا تو ایک بالکل مضحکہ خیز بات ہے۔ مجھے اچھی طرح یاد ہے کہ بچپن میں ایک بار ہم نے ایک گملے میں کچھ بیج

لگائے اور پھر ہم سب بچے گملے کے گرد ایک دائرہ کی صورت میں بیٹھ کر انتظار کرنے لگے کہ کب گملے میں سے ایک نٹ کھٹ پودا اپنا سر باہر نکالے گا اور پھر دیکھتے دیکھتے ایک تناور درخت میں تبدیل ہو جائے گا۔ کچھ یہی حال ہم سوچ بچار کرنے والے بالغوں کا ہے۔ ابھی چند روز ہوئے کہ ہم نے کلچر کا بیج لگایا تھا اور اب ہم منتظر ہیں کہ یہ بیج آناً فاناً ایک پورے درخت میں ڈھل جائے۔ بلکہ ہم میں سے بعض نے یہ تو فرض بھی کر لیا ہے کہ وہ درخت بن چکا ہے۔ یہ رویّہ حقیقت پسندی کے بالکل منافی ہے۔

نئی اُردو نظم

نئی اردو نظم کے بارے میں ایک مفروضہ یہ قائم کرلیا گیا ہے کہ اس سے مراد
وہ شاعری ہے جس نے زبان اور ہیئت کے سلسلے میں مروجہ شعری سانچوں سے
انحراف کیا ہے ۔ یہ مفروضہ نظر کی سطحیت کا غماز ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ نظم معرّا
کی مقبولیت اور آزاد نظم لکھنے کی روش بیسویں صدی کے عالمی ادب کے ایک عام اور
مقبول شعری میلان سے منسلک ہے تاہم اسی کو سب کچھ سمجھنے کا مطلب سوائے
اس کے اور کیا ہے کہ آپ چائے کی پیالی کے نئے ڈیزائن کو تو اہمیت دیں مگر پیالی
میں پیش ہونے والے مشروب کے ذائقے اور خوشبو کو کلیتاً نظر انداز کر دیں ۔ یہ اسی
انتہائی اور یک طرفہ رویّے کا نتیجہ ہے کہ نئی نظم کے نام پر ژولیدہ، کٹی پھٹی اور مسخ شدہ
شعری ہیئت کی حامل تخلیقات، کا بآوازِ بلند پراپگنڈہ کیا گیا ہے۔ ایسی شاعری کو آپ
اخبار اور میگزین، ریڈیو اور ٹیلی وژن کی بیساکھیوں کی مدد سے کچھ عرصہ کے لئے "زندہ" تو رکھ
سکتے ہیں اور اگر خدا توفیق دے تو اُسے غیر ملکی زبانوں میں منتقل کر کے دساور کو بھی بھیج
سکتے ہیں لیکن اگر یہ شاعری پیدائشی طور پر کرشکستہ ہے تو پھر یہ ساری کاوش

محض مشقت ٹھہرے گی اور اس مشقت کا ماحصل ہی سے کوئی نتیجہ برآمد ہو سکے گا۔

لہٰذا گزارش ہے کہ نئی نظم سے مراد محض ہیئت کا PUPPET SHOW (پتلیوں کا تماشہ) ہرگز نہیں۔ نئی نظم ہیئت کے تجربات کو یقیناً اہمیت دیتی ہے۔ مگر ان تجربات کو اگر محض مصرعوں یا لائنوں میں تخفیف و تحریف یا شعر کو نثر بنا کر پیش کرنے کی کاوشیں قرار دیا جائے تو نئی نظم کے مسلک کے بارے میں غلط فہمی پیدا ہو سکتی ہے۔ نئی نظم تو آزاد کے علاوہ پابند ہیئت میں بھی کی گئی ہے مگر دونوں صورتوں میں اس نے جہاں جہاں لفظ، تلمیح یا تصور کو از سر نو خلق کیا ہے، اس کی انفرادیت اُجاگر ہوئی ہے اور جہاں جہاں اس نے پرانی شراب کو نئی بوتلوں بلکہ ٹوٹی پھوٹی بوتلوں میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے، اس کی مضحکہ خیزی چھپی نہیں رہ سکی۔ اس اعتبار سے دیکھئے تو اقبال نئی نظم کا علم بردار ہے کہ اُس نے مستعمل لفظی تراکیب، تلمیحات اور الفاظ کو مفہوم کے مروّج ہالے سے باہر نکال کر مفہوم کا ایک نیا دائرہ عطا کیا — چنانچہ چراغ دار و رسن، رہبر، رہزن، لالہ و گل، مقتل، قفس، صیاد، بلبل، زنداں اور زنجیر ایسے الفاظ کا مزاج ہی تبدیل کر دیا۔ دوسری طرف وہ شعراء جنھوں نے نئی ہیئت کے نام پر پٹی ہوئی فارسی تراکیب سے مزیّن شاعری کی "نظریہ ساز" کا لقب اختیار کرنے کے باوجود پرانی وضع کی شاعری ہی کے علم بردار رہے۔

ہیئت کی تبدیلیوں اور لفظ کے تخلیقی استعمال کے علاوہ نئی نظم کا ایک خاص وصف اس کا لہجہ ہے۔ حالی کے زمانہ میں فرد نے صدیوں کی نیند سے بیدار ہو کر ماضی اور مستقبل پر ایک نظر تو ڈالی تھی اور وہ خلقِ خدا سے ہم کلام ہونے کی کوشش بھی کرنے لگا تھا لیکن چونکہ وہ ابھی قدیم معاشرتی اداروں کے سائے تلے ہی زندگی گزار رہا تھا۔

اس لئے اس کے ہاں انفرادیت کے اظہار کا کوئی واضح میلان پیدا نہ ہو سکا۔ مگر بیسویں صدی میں جب پرانے زنگ آلود نظام نے ٹوٹنا شروع کیا اور معاشرتی اداروں کی گرفت ڈھیلی پڑی تو ان کے شکنجے میں کسے ہوئے فرد نے آزادہ روی کا علم بلند کر دیا۔ اقبال کی شاعری بیسویں صدی کے اس متحرک اور فعال شخص کا اظہار آزادی ہی نہیں اعلانِ ذات بھی تھا چنانچہ دیکھ لیجئے کہ اقبال کے ہاں پہلی بار خدا اور بندے کے باہمی تعلقات میں بندہ کے مؤقف کو کیسے زوردار انداز میں پیش کیا گیا اور بندۂ عاجز و گنہگار نے کیسی عجیب سی داخلی توانائی کا اظہار کرتے ہوئے اپنی انفرادیت کا بھرپور احساس دلایا۔ چنانچہ راضی برضا ہونے کے بجائے اس نے اپنی اس خواہش کا اظہار کرنا شروع کر دیا کہ اللہ تعالیٰ اب کچھ بندے کی رضا کو بھی اہمیت دے۔ اقبال اس نئے جمہوری طرزِ فکر کا سب سے بڑا نقیب تھا کہ اس کے ہاں مردِ مومن اور اس کی علامت شاہین کی پیش کش فرد کی نئی نویلی انفرادیت کے اظہار ہی کی ایک کاوش تھی۔ لہجے کے اعتبار سے دیکھئے تو نئی نظم کے ترقی پسند گروہ نے تخاطب کا انداز براہِ راست اقبال سے اخذ کیا اور "داخلیت پسند" شعرا نے اقبال کے فعال لہجہ کو فرد کی انفرادیت کے اظہار میں برتنے کی کوشش کی۔ چنانچہ نئی نظم میں سرکشی کا عام انداز، نظریات، رسوم، اور اقدار کو شک کی نظروں سے دیکھنے کی روش نیز بیسویں صدی کی سیال سوچ کو خود میں جذب کرنے کا میلان۔ یہ سب کچھ اقبال کے اس انقلابی اقدام ہی کا نتیجہ تھا جس کے تحت اس نے کائنات میں آدم کو اس کی کھوئی ہوئی عظمت، وقار اور خودی واپس دلانے کی کوشش کی تھی۔ اردو شاعری میں فرد کے مقابلے میں معاشرہ، جزو کے مقابلے میں کل اور زمین کے مقابلے میں آسمان کو نسبتاً زیادہ اہمیت ملی ہے۔

اور یہی تہذیبی ورثہ ہم تک دست بدست منتقل ہوتا آیا ہے مگر اقبال کا کمال یہ ہے کہ اُس نے فرد کو معاشرے، بندے کو خدا اور زمین کو آسمان کے رُوبرُو لا کھڑا کیا۔ (آزادی کے ساتھ پابہ گِل ہونے کی شرط اسی اندازِ فکر کا ایک پہلو تھا) نتیجہ یہ کہ نئی نظم زمین اور زمینی فضا کے لمس سے جگمگا اٹھی۔

نئی اردو نظم کا ایک اور امتیازی وصف یہ ہے کہ وہ بحیثیتِ مجموعی علامتی ہے اور جب میں کہتا ہوں کہ وہ علامتی ہے تو اس سے میری مراد یہ ہے کہ وہ کسی مقررمعنی کو قاری تک پہنچانے کا اہتمام نہیں کرتی بلکہ عادت اور لفظ کی دیواروں کو توڑ کر ذات کے پھیلاؤ اور وجود کی مسافت کو طے کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ کچھ عرصہ سے اُردو تنقید علامت کا ذکر بڑے شدومد سے کر رہی ہے۔ لہٰذا ضروری ہے کہ نئی نظم کو علامتی قرار دینے سے پہلے علامت کی توضیح کر دی جائے۔ عام خیال یہ ہے کہ علامت کو بڑی آسانی سے الگ کر کے دکھایا جاسکتا ہے۔ اسی لئے کہ ہر علامت کا ایک مقررمعنی (FIXED MEANING) ہوتا ہے جس کی نشاندہی ممکن ہے۔ علامت کے بارے میں اس سے زیادہ غلط بات اور کوئی نہیں ہوسکتی۔ واقعہ یہ ہے کہ جب اس قسم کی بات کہی جاتی ہے تو صاف محسوس ہوتا ہے کہ بات کرنے والا علامت (SYMBOL) اور نشان (SIGN) میں حدِ فاصل قائم نہیں کر رہا۔ جب کوئی لفظ یا شے ایک مقررہ معنی کو ذہن میں لائے تو یہ نشان ہے نہ کہ علامت۔ مثال کے طور پر جب ہارن بجے اور فوراً کار کا خیال آئے تو ہارن کا بجنا نشان ہے کار کے وجود کا۔ اسی طرح جب صلیب کا نقطہ التزاماً قربانی کے مفہوم کو سامنے لائے تو یہ بھی نشان ہے نہ کہ علامت! علامت کسی مقررہ معنی کے بجائے امکانات کی طرف ایک اشارہ POINTER کا دوسرا

نام ہے۔ نئی نظم بنیادی طور پر علامتی ہے کیوں کہ وہ ایک بندھے ٹکے مفہوم، تصور یا معنی کو بیان کرنے کے بجائے امکانات کے ایک نیم تاریک جہان کے دروازے کھول دیتی ہے اور قاری اپنے دونوں ہاتھوں کو پھیلا کر ان امکانات کے لمس سے سرشار ہوتا ہے۔ پس اپنی ذات کے قید خانے اور لفظ کی کال کوٹھڑی سے باہر آ کر ذات کے امکانات اور وجود کے فاصلوں کو طے کرنا ہی علامت کا سب سے بڑا کام ہے۔ اس اعتبار سے دیکھیے تو علامت کو الگ کر کے دکھانا گمراہ کن ہے۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہنا چاہیئے کہ فلاں لفظ، تصور یا خیال علامتی انداز میں سامنے آیا ہے بلکہ اس سے بھی بہتر یہ ہے کہ کہا جائے کہ شعر یا نظم علامتی ہے اور کسی مقرر کاروباری مفہوم کے بجائے مخفی مفاہیم کی طرف پیش قدمی کی ایک کوشش ہے۔ اس توضیح کو سامنے رکھیئے تو نئی نظم اُس موم بتی کی طرح ہے جو اندھیرے میں روشنی کے سالوں کو جنم دیتی ہے۔ یہ اس ٹارچ کی طرح نہیں جو دیوار پر روشنی کا ایک ایسا دائرہ بنا دیتی ہے جس میں تخیل قید ہو کر رہ جاتا ہے۔

شاعری اور اس کے ماحول کا رشتہ کچھ یوں ہے کہ شاعری نہ صرف اپنے ماحول کے اجتماعی کردار COLLECTIVE SELF کے اس خواب کو اجاگر کرتی ہے جو زود یا بدیر حقیقت میں ڈھل کر معاشرے کو بدل دیتا ہے بلکہ وہ اپنے عہد اور زمانے کے افکار کو بھی خود میں سمو لیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب ہم کوئی شعر سنتے یا پڑھتے ہیں تو اس کے لفظوں، استعاروں اور خوابوں کو دیکھ کر بڑے وثوق سے اس کا زمانہ بھی متعین کر لیتے ہیں چنانچہ نئی نظم کا ایک امتیازی وصف یہ بھی ہے کہ اس نے نئے زمانے کے چُرنے گارے ہی نہ استعمال نہیں کیا، اس کے مزاج، جہت اور مسائل کو بھی اپنی ذات کا حصّہ بنایا ہے۔ یہ مسائل قومی اور بین الاقوامی نوعیت کے بھی ہیں اور ان کا تعلق معاشیات، اخلاقیات

اور روحانیات سے بھی ہے۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ نئی اردو نظم نے خود کو ان مسائل پر رائے زنی کا منصب عطا نہیں کیا بلکہ بیسویں صدی کے اُس انسان کو پیش کر دیا ہے جو بیک وقت شکست و ریخت کی زد پر بھی ہے، مشینی ماحول اور مشینی نظریات کے رحم و کرم پر بھی ہے اور اس ہنگامۂ دار و گیر میں اپنے خوابوں کو بچانے کی سعی میں بھی مبتلا ہے قدیم اردو نظم ایک محدود سے جاگیر دارانہ یا سرمایہ دارانہ یا زیادہ سے زیادہ ایک نو آبادیاتی نظام کی پروردہ تھی مگر نئی اردو نظم کا تناظر اتنا وسیع ہے کہ اس میں ساری دنیا کی آویزش سمٹ آئی ہے۔ یہ ایک ایسے عہد کی پیداوار ہے جس میں قدیم مابعد الطبیعاتی نظام ٹوٹ پھوٹ رہا ہے اور ایک ایسا نیا جہان طلوع ہو رہا ہے جس کے خد و خال تا حال واضح نہیں لیکن جس کی سرحدیں وسیع اور بے کنار ہیں۔ شاید اسی لئے نئی اردو نظم کا سارا انداز اور رویّہ علامتی ہے کیونکہ وہ طلوع ہوتے ہوتے ایک ایسے بے نام اور بے صورت جہان کو دیکھ رہی ہے جو بجائے خود نئے امکانات کی طرف ایک اشارے (POINTER) کی حیثیت رکھتا ہے، جس کا کوئی معنی ابھی مقرر نہیں ہوا۔

نئی اردو نظم کا ایک اور امتیازی وصف یہ ہے کہ اس نے مستقبل ہی سے رشتہ نہیں جوڑا بلکہ پیچھے ہٹ کر ماضی کی بھی سیاحت کی ہے۔ مستقبل کی توضیح اوپر کر دی گئی ہے کہ اس سے مراد زمان و مکان کی حدود میں ٹھہرا ہوا کوئی واقعہ یا پورے خد و خال اور چہرے مہرے کا حامل کوئی مسیحا یا نظریاتی نظام نہیں بلکہ معنی کی پرتوں کا حامل وہ خواب ہے جو صاف چھپتا بھی نہیں سامنے آتا بھی نہیں۔ اب ماضی کے بارے میں مجھے یہ کہنا ہے کہ اس سے مراد بھی کوئی گزری ہوئی ساعت، تہذیب، نظام یا تاریخی واقعہ نہیں بلکہ سائکی کا وہ حصّہ ہے جو لاکھوں برس کے انسانی تجربات سے عبارت ہے۔ ژونگ نے

فن کی دو صورتوں کی نشاندہی کی ہے۔ ایک وہ جسے اُس نے PSYCHOLOGICAL MODE کہا ہے اور جس میں مواد انسانی شعور سے وارد ہوتا ہے جیسے مثلاً کوئی جذباتی دھچکا، سانحہ یا انسانی مقدر کا بحران وغیرہ اور دوسرا VISIONARY جس میں مواد عام زندگی کا مانوس مواد نہیں ہوتا بلکہ ایسے انتہائی قدیم انسانی تجربات پر مشتمل ہوتا ہے جنہیں انسان سمجھنے سے قاصر ہے مگر جو انسان کے اجتماعی لاشعور سے متعلق ہونے کے باعث ایک اپنی "زبان" رکھتے ہیں یہ زبان آرکی ٹائپل تصور ARCHETYPAL IMAGE کی وہ زبان ہے جس کا مفہوم واضح نہیں لیکن جو اصلاً مفاہیم کی آماجگاہ ہے۔

اب ایک چھوٹی سی مثال لیجئے، پانی کے ایک گلاس میں کچھ ذرات دُردِ تہِ جام کی صورت میں پڑے ہیں۔ اگر آپ پانی میں انگشتِ شہادت ڈبو کر ایک دائرے کی صورت میں گھمائیں تو معاً سارا دُردِ تہِ جام سطح پر آ جائے گا۔ بالکل یہی کچھ بیسویں صدی میں ہوا ہے۔ اس صدی میں واقعات اور انقلابات کی "انگشتِ شہادت" کچھ اس بے دردی سے گھوم گئی ہے کہ سائکی کا گلاس اوپر سے نیچے تک ایک بھنور میں تبدیل ہو گیا ہے نتیجۃً سائکی کا دردِ تہِ جام جو آرکی ٹائپل تصورات کی صورت میں محفوظ اور بے حرکت پڑا تھا معاً لپک کر بالائی سطح پر آ گیا ہے اور فنونِ لطیفہ بالخصوص نئی نظم میں جھلکنے لگا ہے۔

آخر میں کچھ ذکر اُس نئے جذباتی اور فکری "موسم" کا بھی ہونا چاہیئے جس کے تھپیڑے سہہ کر نئی نظم پروان چڑھی ہے۔ بیسویں صدی سے قبل ہمارا سارا فکری میلان ایک ایسے مابعد الطبیعاتی نظام کے تابع تھا جس میں "موجود" پر "جوہر" کو فوقیت حاصل تھی۔ اس نظام میں موت ماندگی کا ایک وقفہ تھا۔ چنانچہ اس کے ساتھ خوفِ تنہائی اور بے بسی کے احساسات منسلک نہیں تھے اور فرد دنیا اور عقبیٰ کے ربطِ باہم کے بارے میں کسی شک و شبہ

میں مبتلا نہیں تھا۔ مگر بیسویں صدی کے طلوع ہوتے ہی فرد کے سامنے بعض ایسے متضاد امور اُبھر آئے جنہیں حل کرنے سے وہ قاصر تھا مثلاً یہ کہ انسان کی ساری زندگی موت کی پرچھائیں سے آلودہ ہے۔ وہ جانتا ہے کہ ایک دن اُسے موت ضرور آئے گی مگر ساتھ ہی وہ زندگی کرنے کے تجربے میں پوری سنجیدگی اور تندہی سے مبتلا بھی ہے۔ یہ کیسا تضاد ہے! اسی طرح انسان کی ذہنی اور روحانی پرواز کے امکانات تو لامحدود ہیں مگر وہ جسم اور ماحول کے زندان میں خود کو مقید بھی محسوس کرتا ہے۔ پھر وہ جانتا ہے کہ بالآخر ایک گھمبیر تنہائی ہی اُس کا مقدر ہے مگر ساتھ ہی رشتوں میں منسلک ہونے کو وہ اپنی ضرورت بھی گردانتا ہے۔ ان تضادات نے جو قدیم فکری نظام کے ٹوٹنے پر اُس کے شعور میں داخل ہوئے، فرد کو خوف، متلی کی کیفیت، بے بسی اور تنہائی کے سپرد کر دیا ہے ایسی صورتِ حال میں وہ اپنے ہر اقدام کے لئے اپنے سامنے خود ہی جواب دہ ہے اور آزادی کا یہ لمحہ بجائے خود اُس کے لئے سوہانِ روح بن گیا ہے۔ بیسویں صدی کے شاعر نے بالخصوص، نئے موسم کے اس کرب کو پوری شدت سے محسوس کیا ہے اور اُس کی شاعری اس کرب کی زیریں لہروں کی وجہ سے متلاطم ہو گئی ہے۔ اردو کی نئی نظم نے بھی آج کے فرد کی اس ڈانوا ڈول حیثیت کو پوری طرح محسوس کیا ہے اور اُس محفوظ آوری ٹا ورسے باہر آ گئی ہے جس میں قدیم اردو شاعری کے نام لیوا اور موت کو ماندگی کا وقفہ قرار دینے والے مرنجاں مرنج لوگ بڑے مزے سے اپنے اپنے بستر دراز، آگے چلنے سے پہلے، دم لے رہے تھے۔

"نثری نظم" کا قضیّہ

اگر یہ کہا جائے کہ نثر اور نظم میں بنیادی طور پر کوئی فرق سرے سے موجود ہی نہیں تو پھر نثری نظم کے سوال پر غور کرنے کی ضرورت باقی نہیں رہتی لیکن اگر یہ موقف اختیار کیا جائے کہ "نثری نظم "نثری" نہیں بلکہ شاعری ہے تو پھر دفعتاً سوال میں جان سی پڑجاتی ہے۔ نثری نظم کی حمایت میں آواز بلند کرنے والے یہ کہتے ہیں کہ ضروری نہیں کہ خارجی آہنگ کے بغیر شعری آہنگ وجود میں آہی نہ سکے۔ چنانچہ وہ نمونے کے طور پر نثری نظموں کے چند ٹکڑے پیش کرکے یہ اعلان فرماتے ہیں کہ دیکھا خارجی آہنگ کے منہا ہو جانے کے بعد بھی شعری آہنگ برقرار ہے لہٰذا ثابت ہوا کہ شاعری کے لئے خارجی آہنگ ناگزیر نہیں۔

میرے نزدیک نثری نظم کے حق میں آواز بلند کرنے والوں کی یہ دلیل اُسی وقت قابلِ اعتنا قرار پاسکتی ہے۔ جب شعری آہنگ کی ماہیت کے بارے میں ان کی پیش کردہ توضیح بھی قبول کرلی جائے۔ مگر کیا یہ توضیح قابلِ قبول ہے؟ مثلاً "اگر ان سے پوچھا جائے کہ آپ کے نزدیک شعری آہنگ سے مراد کیا ہے تو وہ اس کی توضیح کے

لیئے شاید پھر کوئی نثری نظم بطور نمونہ پیش کرکے کہیں گے کہ دیکھو اس میں امیجز (IMAGES)
موجود ہیں جن سے شعری آہنگ ترتیب پاتا ہے مگر جب کوئی جواباً کہے کہ صاحب
آپ نے امیج اور شعری امیج میں حدِ فاصل قائم کیوں نہیں کی تو پھر شاید ساری بات طعن و
تشنیع کی سرحدیں داخل ہو جائے اور اس کا کوئی نتیجہ ہی برآمد نہ ہو سکے۔ واقعہ یہ ہے کہ
شعری آہنگ بجائے خود داخلی اور خارجی آہنگ کے ایک انوکھے امتزاج کو پیش
کرتا ہے۔ ان میں سے خارجی آہنگ تو گویا "دھڑکن" سی مہیا کرتا ہے اور داخلی آہنگ
توازن اور تناسب! جب کوئی امیج محض داخلی آہنگ تک محدود رہے اور خارجی آہنگ
کی دھڑکن میں مبتلا نہ ہو تو وہ شعری امیج کے مقام تک نہیں پہنچ پاتا بلکہ نثری امیج کی سطح پر
ہی رہتا ہے۔ شعری آہنگ کے مندرجہ بالا دونوں حصّوں کی نشاندہی بھی محض افہام و تفہیم کے
لیئے کی گئی ہے ورنہ شعری امیج تو ایک ایسی معنویت کا حامل ہوتا ہے جس میں شعری آہنگ
کے داخلی اور خارجی دونوں عناصر باہم شیر و شکر ہو چکے ہوتے ہیں۔ کہنے کا مطلب یہ ہے
کہ شعری امیج بجائے خود ایک ایسی پیچیدہ اکائی ہے جو نثری آہنگ کی اکہری حالت
سے بالکل مختلف ہے۔ ثبوت اس کا یہ ہے کہ اگر آپ شعری امیجز کی حامل کسی نظم کو سلیس
نثر میں منتقل کریں تو آپ دیکھیں گے کہ اس کے جملہ شعری امیجز، نثری امیجز میں تبدیل ہو
گئے اور نظم کا سارا جادو ہی ختم ہو کر رہ گیا۔ اسی طرح اگر آپ اُردو کی کسی نظم یا شعر
کو انگریزی میں منتقل کریں تو آپ فوراً محسوس کریں گے کہ اصل جادو یا اسرار (MYSTERY)
غائب ہو گیا ہے ۔۔۔ یہ کہ شعر کا جادو تو لفظوں کی ایک خاص پُر اسرار ترتیب کے تابع
ہے اور امیج بھی اس خاص ترتیب کا حصّہ بن کر ہی شعریت سے لبریز ہوتا ہے۔ جب
یہ ترتیب برباد ہوتی ہے تو امیج سے اس کی شعریت چھن جاتی ہے اور شعر کا تاثر

زائل ہو جاتا ہے مثلاً اگر آپ غالب کا یہ شعر لیں۔

ہے کہاں تمنّا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

اور اسے نثر میں یوں منتقل کریں۔

یا رب!
تمنّا کا دوسرا قدم کہاں ہے؟
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا (کی صورت میں) پایا ہے۔

تو آپ خود دیکھ لیں گے کہ شعری ترتیب کو نثری ترتیب میں منتقل کر دینے سے جادو کی وہ ساری کیفیت غارت ہو گئی جس سے شعر کا تاثر عبارت تھا۔ سوال یہ ہے کہ جادو کی یہ کیفیت کن عناصر سے مرتب ہوئی تھی اور کس طرح وجود میں آئی تھی کہ اس کی محض ایک اینٹ کو سرکانے سے ساری عمارت ہی ڈھے گئی۔ میں عرض کرتا ہوں کہ قصّہ کیا ہے؛

ہنری ملر کا قول ہے کہ ہر شخص اپنے ہی وجود کے جزیرے میں قید ہے، اُس ملّاح کی طرح جس کا جہاز تباہ ہو چکا ہو۔ نفسیات کی زبان میں یوں کہیئے کہ ہر شخص اپنی ایغو (EGO) یا MOI کے زندان میں قید ہے جب کہ اس زندان کے چاروں طرف ذات (SELF) یا SOI کا کشادہ سمندر ہے جس میں وجود کی پابندیاں موجود نہیں اور جہاں تصورات خود بخود سطح سے بھاپ کی طرح اُٹھ رہے ہیں۔ ایغو ایک بند سی دنیا ہے جب کہ ذات بے کنار ہے۔ ایغو برِّ اعظم سے کٹا ہوا ایک جزیرہ ہے جب کہ ذات برِّ اعظم اور اس سے کٹے ہوئے سب جزیروں پہ محیط ہے۔ ذات کی صفت اس کی یکتائی اور ہم آہنگی ہے جب کہ ایغو کی صفت اس کا اکیلا پن ہے۔ شاعر جب شعر لکھتا ہے تو ایغو کو عبور

کر کے ذات کی حدود میں داخل ہوتا ہے اور وہاں کی جادونگری میں ہر دم پیدا ہونے والے امیجز کی قلبِ ماہیت کر کے اور انہیں اپنے دامن میں بھر کر واپس آتا ہے مگر سوال یہ ہے کہ وہ اس جادونگری میں داخل ہی کیسے ہوتا ہے؟

شاعری کے بارے میں ایک مقبولِ عام نظریہ یہ ہے کہ شاعر کے دل میں پہلے جذبات پیدا ہوتے ہیں اور پھر وہ مناسب الفاظ تلاش کر کے ان جذبات کی ترسیل کرتا ہے۔ ایک خاص قسم کی رومانی اور جذباتی شاعری کے لئے یہ بات شاید ایک حد تک قابلِ قبول ہو لیکن حقیقت یہ ہے کہ شاعر جذبے کو لفظ میں منتقل نہیں کرتا بلکہ لفظ کی کشتی میں سوار ہو کر ذات کے سمندری سفر پہ نکلتا ہے اور یوں اپنے بے نام اور بے صورت تجربات سے رابطہ قائم کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ کافی عرصہ ہوا میں نے کسی جگہ لکھا تھا کہ شاعر لفظ کو بالکل اسی طرح استعمال کرتا ہے جیسے مچھلی پکڑنے والا اپنے (BAIT) کو مگر لفظ کو اس طور استعمال کرنا جبھی ممکن ہے کہ پہلے ایک خاص قسم کی خوابناک یا طلسمی یا HYPNOTIC فضا پیدا ہو کیونکہ شعور کی چندھیا دینے والی روشنی میں لفظ کی کشتی میں سفر کرنا ممکن نہیں۔ اب یہ بات تو سب کو معلوم ہے کہ جادو کرنے کے لئے جو منتر پڑھا جاتا ہے وہ ایک خاص قسم کی تکرار کا حامل ہوتا ہے بلکہ یوں کہنا چاہیئے کہ منتر میں لفظ اپنے لغوی اور رائج مفہوم کو تج کر ایک صوتی مفہوم کو اپنا لیتا ہے۔ یہی حال ہپناٹزم میں ہوتا ہے جہاں عامل کی ایک خاص قسم کی پُر آہنگ لفظی یا صوتی تکرار "معمول" کی شعوری قوتوں کو سلب کر لیتی ہے۔ اور وہ ایک صوتی مدوجزر میں پوری طرح بہہ جاتا ہے۔ شعر گوئی بنیادی طور پر جادوگری کے عمل کے مماثل ہے۔ اس فرق کے ساتھ کہ اس میں شعری آہنگ صوتی مدوجزر کی جگہ لے کر شاعر کو ایک پُراسرار جہان سے منسلک کر دیتا ہے مگر خود شعری آہنگ لفظوں کے ایک انوکھے "ظہور ترتیب" سے وجود میں آتا ہے۔

شاعری میں قلب ماہیت (METAMORPHOSIS) کی یہ صورت کیمیاگری کے عمل سے بھی مشابہ ہے۔ چنانچہ پہلی قلب ماہیت لفظ کے سلسلے میں ہوتی ہے جس کے نتیجے میں لفظ اپنے نثری آہنگ اور لغوی میکانکی مفاہیم سے دست بردار ہوکر ایک شعری آہنگ کو اختیار کر لیتا ہے

دوسری

قلب ماہیت اس وقت ہوتی ہے جب یہ منقلب لفظ (ایک طلسمی لمس کی طرح) تصورات کو بھی منقلب کر دیتا ہے۔ یعنی تصور یا امیج کو بھی شعری آہنگ سے مملو کر دیتا ہے۔ مگر اس کی اصل بنیاد لفظوں کے " ظہور ترتیب " کے سوا اور کچھ نہیں کیونکہ جیسے ہی آپ نے اس ترتیب کو توڑا ، نہ صرف لفظ بلکہ تصور بھی شاعری کے زمرے سے خارج ہوکر نثر کی سطح پر اُتر آئے گا۔ بات کو سمیٹتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ شعری آہنگ لفظوں کی پُر اسرار طلسمی ترتیب کے تابع ہے اور یہ ترتیب ایک خوابناک سی فضا میں سفر کرنے کا وہ انعام ہے جو شاعر کو اپنی ذات کی طرف سے عطا ہوتا ہے۔ ملحوظ رہے کہ ایغو محض سطح کی ایک کروٹ ہے جب کہ ذات اس سطح سے نیچے اور اوپر ہر طرف پھیلی ہوئی ہے جب شاعر اپنی ذات میں غواصی کرتا ہے تو ساتھ ہی ذات میں پرواز بھی کرتا ہے۔ یوں وہ وجود کی سرحدوں کو عبور کر جاتا ہے مگر ایغو کی نثری میکانکی اور منطقی فضا کو توڑے بغیر ذات کی شعری ، خوابناک ، پر اسرار اور غیر منطقی فضا میں داخل ہونا ممکن نہیں۔ ایسی صورت میں آپ خود غور کر لیجئے کہ جب کوئی شاعر نثر میں نظم لکھنے کی کوشش کرے تو کیا اس کی یہ سعی کبھی مشکور ہو سکتی ہے ؟

شاعر پر جب شعر کہنے کا موڈ طاری ہوتا ہے تو وہ خواب دیکھنے لگتا ہے۔ یہ خواب

بے ربط بھی ہوتا ہے اور نبض کی بے قاعدگی کا حامل بھی۔ مگر اس کے بعد جب شاعر
شعری آہنگ کی گرفت میں آکر اور لفظ کی کشتی میں سوار ہو کر آگے کو بڑھتا ہے تو پورے
خواب کی نبض میں باقاعدگی آجاتی ہے اور اس خواب سے ابھرنے والے امیجز
بھی ایک مخصوص شعری دھڑکن کا مظاہرہ کرنے لگتے ہیں۔ لہٰذا گزارش ہے کہ جب تک
آپ نثری آہنگ اور شعری آہنگ میں تمیز نہیں کریں گے نیز اس بات کو ملحوظ نہیں
رکھیں گے کہ لفظوں کی صوتی ترتیب سے شعری آہنگ کا تعلق خاص ہے۔ آپ لفظوں کو
ان کے نثری اسلوب میں استعمال کرنے کی غلطی کے مرتکب ہوتے ہی رہیں گے۔

شعری آہنگ اور نثری آہنگ کے فرق کا ذکر چھڑا ہے تو مجھے یہ کہنے کی اجازت
دیجیے کہ آہنگ صرف ادب تک محدود نہیں۔ موسیقی کا بھی ایک آہنگ ہے اور
پلاسٹک آرٹس کا بھی۔ اسی طرح روشنی کا آہنگ بھی ہے اور فطرت کا بھی بلکہ ایک
کائناتی آہنگ بھی ہے جس کی تال پر یہ سارا عالم ہیئت دھڑکتا چلا جا رہا ہے۔ گویا ہر شے
کا آہنگ ہی دراصل اس کی پہچان ہے۔ لہٰذا نثر کا تشخص اس کے نثری آہنگ سے اور
شعر کا شعری آہنگ سے ہوگا۔ نثری نظم کے نام لیوا، نثر کے عام آہنگ (GENERAL
RHYTHM) اور نثر کے فنی آہنگ (ARTISTIC RHYTHM) میں تو تمیز کر لیتے ہیں
مگر نثر کے فنی آہنگ اور شعر کے شعری آہنگ کو بالعموم خلط ملط کر دیتے ہیں۔ حالانکہ نثر جب
نثری ادب کا لبادہ پہنتی ہے تو یہ فنی آہنگ کے باعث ہوتا ہے نہ کہ شعری آہنگ کے
باعث! شعری آہنگ کے سلسلے میں مختلف نظریات مثلاً GRAPHIC PROSODY
کے نظریے یا ACOUSTIC METRIS کے نظریے یا پھر MUSICAL کے نظریئے
کا تفصیلی ذکر کروں تو بات تکنیکی سی ہو جائے گی جب کہ یہاں صرف اس بات کو واضح

کرنے کی ضرورت ہے کہ شعری آہنگ بنیادی طور پر نثری آہنگ سے ایک بالکل مختلف شے ہے اور نثری نظم کے نام لیواؤں نے ان دونوں کو خلط ملط کر کے محض گرد اڑانے کی کوشش کی ہے۔

اُردو میں "نثری نظم" کوئی نیا تجربہ نہیں۔ ۱۹۲۹ء میں حکیم محمد یوسف حسن ایڈیٹر نیرنگِ خیال نے "پنکھڑیاں" کے نام سے ایک مجموعہ مرتب کیا تھا جس میں زیادہ تر ایسے ادب پارے شامل تھے جو ہیئت اور مزاج دونوں اعتبار سے آج کی نثری نظم کے عین مطابق ہیں مثلاً یہ دو نمونے ملاحظہ کیجئے۔

آخری گیت :- از ڈاکٹر تاثیر

روپہلی پروں والا راج ہنس اپنا آخری گیت گا رہا ہے

چاند کی کرنیں یاسمن کے پھولوں میں سے چھن چھن کر جھیل کی لہروں کو ساکن کر رہی ہے

شاخوں کا نیلگوں سایہ چاندنی کو فروزاں کر رہا ہے۔

رنگوں پہ روشنی کی نیند طاری ہو گئی ہے

راج ہنس نے اپنے روپہلی پر پھیلا دیئے ہیں

اور اس کے بے صدا نغمے ہر بن مُو سے پھوٹ پھوٹ کر بہنے لگے ہیں۔

یاسمن کی پتیوں نے جھیل کے پانی کو ڈھانپ لیا ہے

اور چاند کی کرنیں سمٹ سمٹ کر رہ گئی ہیں،

روپہلی پَروں والا راج ہنس اپنا آخری گیت گا چکا ہے!

تبسّم

از انیس مجتبیٰ

نیند جو بچّوں کی آنکھوں کی کیفیت تبدیل کر دیتی ہے

کیا تم جانتے ہو کہاں سے آتی ہے؛

سُنا ہے کہ اس کا مسکن پرستان اور گھنے درختوں کے سائے میں ہے جہاں جگنوؤں
کے چراغ چمکتے ہیں

اور یہاں ایک پودے میں دو طلسمی شرمائی ہوئی کلیاں لگی ہیں اور یہیں سے نیند
بچّے کی آنکھوں میں آتی ہے

تبسّم جو سوتے ہوئے بچّے کے ہونٹوں پر جھلملاتا ہے

کیا تم جانتے ہو کہ کہاں پیدا ہوا تھا؛

سُنا ہے کہ چاند کی ایک سنہری شعاع موسمِ خزاں میں ایک بادل سے چھو گئی تھی

اور اسی وقت تبسّم سب سے پہلے شبنم کی بھیگی ہوئی صبح کے خواب میں پیدا ہوا تھا۔

یہ وہ تبسّم ہے جو سوتے ہوئے بچّے کے ہونٹوں سے جھلملاتا ہے

سوز و گداز جو بچّے کے اعضاء سے جھلکتا ہے

کیا تم جانتے ہو کہ یہ اب تک کہاں چھپا تھا؛

جب ماں دوشیزہ تھی یہ اس کے دل کے نازک اور خاموش پردۂ محبت میں چھپا تھا

وہی سوز و گداز جو بچّے کے اعضاء سے جھلکتا ہے!

ان نثری نظموں" اور آج کی نثری نظموں میں فرق صرف زمانے کا ہے۔ وہ زمانہ رومانویت کے فروغ کا زمانہ تھا۔ لہٰذا ان نثری نظموں نے زیادہ تر تجرید اور تخیل سے سروکار رکھا اور شہری زندگی کے امیجز نیز شہری زندگی کے مسائل سے پھوٹنے والے تاثرات ان کا جزوِ بدن نہ بن سکے۔ چنانچہ جب ۱۹۳۵ء کے لگ بھگ ترقی پسند تحریک نے شعرا کو آسمان سے اتار کر زمین سے متعارف کیا تو "نثری نظم" کی یہ تحریک از خود ختم ہوگئی۔ آج کی نثری نظم رومانویت کے بجائے حقیقت پسندی کی اساس پر استوار ہے اور آج کے مشینی دور سے تاثرات قبول کر رہی ہے مگر یہ بات باسانی کہی جاسکتی ہے کہ اگر رومانویت کا دور باقی نہیں رہا تو حقیقت پسندی کے دور کے باقی رہنے کی بھی کوئی ضمانت نہیں ع چنیں نماند و چنیں نیز ہم نہ خواہد ماند۔ اس لئے اگر محض موضوعات کی تبدیلی نثری نظم کے بارے میں خوش فہمی کا باعث ہے تو اس خیال کو جتنی جلد ترک کر دیا جائے اتنا ہی اچھا ہے۔ کوئی بھی صنف بعض موضوعات کو قبول اور بعض کو رَد کرنے سے کامیاب نہیں ہوتی۔ اس کی کامیابی تو فن کے تقاضوں کو ملحوظ رکھنے ہی سے ممکن ہے۔ میں ذاتی طور پر "نثری نظم" کا ہرگز مخالف نہیں ہوں اور چاہتا ہوں کہ ہمارے طبّاع افراد اظہار کے نئے نئے اسالیب کو اپنائیں مگر محض نئے اسلوب کو اپنانے یا نئے موضوعات کو قبول کرنے سے کوئی صنف کامیاب نہیں ہوسکتی۔ ضروری ہے کہ اس میں "خونِ جگر" بھی صرف کیا جائے اور خونِ جگر ایسی چیز ہے جو بازار میں دستیاب نہیں۔

"نثری نظم" کے بارے میں میرا موقف یہ ہے کہ یہ نظم نہیں نثر ہے اور اس کے لئے "نثرِ لطیف" کا نام ہی موزوں ہے۔ حکیم یوسف حسن کی مرتب کردہ کتاب "پنکھڑیاں" میں نثر کے جو نمونے پیش ہوئے ہیں وہ آج کی "نثری نظم" ہی کے نمونے ہیں مگر اس وقت

کسی بھی ادیب نے انہیں نظم کے زمرے میں شامل کرنا ضروری نہ سمجھا۔ پھر کیا وجہ ہے
کہ آج ہم ان کی جنس کو تبدیل کر دینے پر اس قدر مُصر ہیں؟

مَیں ادب میں تجربات کا مخالف نہیں ہوں بلکہ مَیں تو ہر اُس تجربے کو خوش آمدید
کہنے کے حق میں ہوں جو ادب کے افق کو کشادہ کر سکے مگر غدر کی حالت سے بچنے
کے لیے میں امتیازات کو قائم رکھنے کا بھی مؤید ہوں۔ اسی لئے میں نے یہ تجویز پیش
کی ہے کہ "نثری نظم" کے لئے کوئی اور نام تجویز ہونا چاہیئے تاکہ کہیں ایسا نہ ہو کہ شعرا
کی نئی نسل نظم اور نثر کے فرق ہی سے ناآشنا ہو کر رہ جائے۔ اس کے جواب میں بعض
احباب کا یہ خیال کہ کسی زمانے میں "نظمِ آزاد" کی ترکیب میں بھی "تضاد دریافت کیا گیا
تھا اس لئے "نثری نظم" میں تضاد کی نشاندہی بے معنی بات ہے، اصولی طور پر اس لئے
غلط ہے کہ آزاد یا پابند ہونا نظم کی ایک صنف ہے اور اس لئے نظمِ آزاد یا نظمِ پابند
کی تراکیب میں کوئی تضاد موجود نہیں لیکن "نثری نظم" کی ترکیب تو دو مختلف اصناف
کے ناجائز رشتے کی ایک صورت ہے اور اسی لئے قابلِ اعتراض ہے۔

لہٰذا میرا ذاتی خیال یہ ہے کہ "نثری نظم" کو شاعری کے زمرے میں شامل کرنا غلطی ہوگی
مگر اس کے امکانات کا جائزہ لئے بغیر یا یوں کہہ لیجئے کہ اسے برتے بغیر ترک کر دینا
یا اس کے خلاف نفرت کا اظہار کرنا بھی مستحسن نہ ہوگا۔ اگر انشائے لطیف یا ٹیگوریت
کے نام سے کئے گئے ادبی تجربات کسی نہ کسی وجہ سے ناکام ہو چکے ہیں تو اس سے یہ نتیجہ
اخذ کرنا کہاں کا انصاف ہے کہ "نثری نظم" کا تجربہ بھی لازمی طور پر ناکام ہو جائے گا؟

مجلسی تنقید

تنقید خواہ مجلسی ہو یا غیر مجلسی (یعنی چاہے یہ اپنے اظہار کے لئے زبان کی محتاج ہو یا قلم کی)، اس کا مقصد بہر حال ایک ہی ہے۔ بے شک ابھی اس مقصد کی حدود متعین نہیں کی جا سکیں۔ اور تنقید کے طریقِ کار اور میدانِ عمل کے بارے میں بھی مختلف نظریات کسی ایک نقطے پر مرتکز نہیں ہو سکے تاہم بحیثیتِ مجموعی تنقید کا کام فن پارے کے حسن و قبح کا جائزہ اور اس کی جمالیاتی قدر و قیمت کی پرکھ قرار پایا ہے۔ یہ سوال کہ حسن و قبح کا جائزہ کس معیار کے تابع ہو یا قیمت کس نظریے کے تحت متعین کی جائے، ابھی تک اہلِ نظر کی نظریاتی بحث کا موضوع ہے اور اس ضمن میں ارسطو سے ٹالسٹائی اور ٹالسٹائی سے آئی اے رچرڈز تک مختلف نظریات ہمارے پیشِ نظر ہیں۔ خوش قسمتی سے موجودہ موضوع کے لئے ان متنازعہ فیہ مسائل میں الجھنا ضروری نہیں۔

لیکن مجلسی تنقید اور غیر مجلسی تنقید کی یہ مماثلت غالباً یہیں ختم ہو جاتی ہے۔ اس کے بعد ایک کشادہ خلیج کا احساس ہونے لگتا ہے۔ مثلاً جہاں غیر مجلسی تنقید ایک ایسے لمحۂ فراغت کی پیداوار ہے جس میں نقاد میدانِ خارزار سے چند لحظوں کے

لیے قطعاً الگ تھلگ ہوجاتا ہے وہاں مجلسی تنقید اپنے قریبی ماحول سے واضح اثرات قبول کرتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں غیر مجلسی تنقید تو بڑی حد تک خارجی اثرات سے محفوظ ہوتی ہے۔ لیکن مجلسی تنقید میں نہ صرف نقاد پر انبوہ کے اثرات مسلط ہو جاتے ہیں بلکہ اُس پر خود نمائی کا جبلّی رجحان INSLTNCT OF SELF DISPLAY بھی غالب آجاتا ہے۔ اس کے علاوہ وہ فن پارے کے خالق کی شخصیت سے بھی متاثر ہونے لگتا ہے۔ نتیجتاً اس کے پیش کردہ تنقیدی نتائج میں غیر جانبداری کی وہ کیفیت موجود نہیں ہوتی جو تنقید کے لیے ایک ضروری شرط ہے۔ مگر یہی بات تو بحث طلب ہے۔

مجلسی تنقید پر انبوہ کا اثر ایک مسلّمہ حقیقت ہے۔ بے شک تنقیدی مجلس بالعموم سلجھے ہوئے اراکین پر مشتمل اور ایک نکھرے ہوئے ذوقِ نظر کی آئینہ دار ہوتی ہے لیکن اس کا کیا کیا جائے کہ ایسی مجلس میں جیسے جیسے حاضرین کی تعداد میں اضافہ ہوتا ہے انبوہ کے رجحانات زیادہ کارفرما ہونے لگتے ہیں اور اگرچہ یہ مجلس بالعموم ایک علمی سطح پر قائم رہتی ہے تاہم نہ صرف بہت سے افراد کی موجودگی سے فضا پر انبوہ کے اثرات ثبت ہونے لگتے ہیں بلکہ ایک نازک مقام ایسا بھی آتا ہے جب یہ مجلس واقعتاً مشتعل انبوہ کا نمونہ بھی بن جاتی ہے۔ مؤخر الذکر صورت ہماری بحث سے خارج ہے لیکن اول الذکر کے تجزیاتی مطالعے سے مجلسی تنقید کے اخذ کردہ نتائج پر بخوبی روشنی پڑ سکتی ہے۔

مجلسی تنقید پر انبوہ کے اثرات کئی طرح سے ثبت ہوتے ہیں۔ مثلاً انبوہ کا تخریبی رجحان تو خاص طور سے اس پر اثر انداز ہوتا ہے۔ انبوہ کے اس تخریبی رجحان کو مثالوں سے واضح کرنے کی ضرورت نہیں کیونکہ یہ بات اب ثابت ہو چکی ہے کہ مہذب سے مہذب فرد بھی انبوہ کے اجتماعی اقدامات میں غیر شعوری طور سے شریک ہو جاتا ہے اور ایک

ایسی تخریبی کارروائی میں مصروف ہو جاتا ہے جو بصورت دیگر اس کے لئے ناممکن تھی۔ انبوہ کا یہ اثر محض انسانوں تک ہی محدود نہیں۔ ٹڈی دل کے بارے میں یہ تحقیق کی جا چکی ہے کہ ہر ٹڈی بے ضرر ہوتی ہے لیکن ٹڈی دل میں پہنچتے ہی تخریبی اقدامات کی طرف از خود مائل ہو جاتی ہے۔ ایف۔ ایچ۔ آل پورٹ نے انبوہ کے اس تخریبی رجحان کا باعث یہ امر قرار دیا ہے کہ افراد کی وہ خواہشات جن کے راستے میں بند باندھے جا چکے ہیں۔ انبوہ کے اجتماعی اقدام کا سہارا لے کر اس بند کو توڑتی اور اپنی تسکین حاصل کرتی ہیں۔ اسی طرح مارٹن کا خیال ہے کہ سوسائٹی ہمارے فطری رجحانات اور خواہشات کو مسلسل دباتی رہتی ہے اور ہم بچپن ہی سے سزا کے خوف یا دوسروں کی ناراضی کے پیش نظر اپنی خواہشات کو دبا دینے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ دراصل یہ خوف کہ سوسائٹی ایک چوکیدار کی طرح ہماری ہر حرکت کا بغور جائزہ لے رہی ہے، ہمیں بڑی حد تک پابہ زنجیر رکھتا ہے لیکن انبوہ کے زیر اثر جب ہم دیکھتے ہیں کہ چوکیدار خود جذبات کی رَو میں بہہ گیا ہے تو ہماری شخصیتوں کے حصار بھی از خود ٹوٹنے لگتے ہیں اور ہم سوسائٹی کے احتساب سے آزاد ہو کر اپنی خواہشات کی تسکین کے لئے دیوانہ وار اٹھ دوڑتے ہیں۔

ہر چند مجلسی تنقید میں انبوہ کا تخریبی رجحان اپنی روائتی شدت کے ساتھ کارفرما نہیں ہوتا تاہم اس کے اثرات ضرور نظر آ جاتے ہیں۔ چنانچہ تنقیدی مقالہ لکھتے وقت جس رواداری تحمل اور بردباری سے کام لیا جاتا ہے اور جس سنبھلے ہوئے طریق سے اپنا نقطۂ نظر قاری تک پہنچایا جاتا ہے، مجلسی تنقید کی ہنگامہ خیز فضا میں اسے قائم رکھنا نہایت مشکل ہے۔ بے شک اس طریقِ کار کے پس منظر میں کچھ اور باتیں بھی ہیں (جن کا آگے چل کر ذکر ہوگا) لیکن انبوہ کے اثر کو اس ضمن میں خاصی اہمیت حاصل ہے۔ اس سلسلے میں قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ تنقیدی

مجلس کے اراکین کا عام رجحان بھی نقاد کے نظریات اور نتائج پر اثر انداز ہوتا ہے نفسیات میں اسے ایما یئیت SUGGESTION کا نام دیا گیا ہے۔ اس کے زیر اثر فرد کو جسمانی یا احساسی تحریک تو ملتی ہے لیکن تنقیدی صلاحیت جو شخصی سوجھ بوجھ کا نتیجہ ہے ، بڑی حد تک مفلوج ہو جاتی ہے اور وہ انبوہ کے نظریات کو بلا سوچے سمجھے اپنانے لگتا ہے چنانچہ تنقیدی مجلس کے بعض اراکین کا جارحانہ رویّہ دوسرے اراکین کے نظریات پر بھی اثر انداز ہوتا ہے اور وہ بھی اس طوفان میں غیر شعوری طور پر بہہ نکلتے ہیں۔ مجلسی تنقید کے اس تخریبی رجحان کا ثبوت اس وقت ملتا ہے جب ہم کسی ایسے فن پارے کو علیحدگی میں پڑھتے ہیں جسے تنقیدی مجلس کی ہنگامہ خیز فضا میں ہم نے تنقید کے تیروں سے چھلنی کر دیا تھا اور ہمیں اچانک احساس ہوتا ہے کہ یہ فن پارہ تو بعض ایسی خوبیوں کا حامل ہے جو نظر انداز ہو ہی نہیں سکتیں۔ ایسے موقعے پر ہم حیران ہوتے ہیں کہ نجانے تنقیدی مجلس میں ہمیں کیا ہو گیا تھا لیکن اس میں حیران ہونے کی کوئی ضرورت نہیں۔ تنقیدی مجلس میں انبوہ کا تخریبی رجحان جب کارفرما ہو جائے تو تنقیدی صلاحیت کا ایک حد تک مفلوج ہو جانا ایک بالکل فطری امر ہے۔

لیکن جہاں انبوہ کے ترکش میں زہر آلود تیر ہوتے ہیں۔ وہاں اس کے دامن میں عقیدت اور توصیف کے پھولوں کی بھی فراوانی ہوتی ہے۔ دیکھنے کی بات محض یہ ہے کہ انبوہ کس حربے کو پہلے جنبش میں لاتا ہے بے شک ان دونوں میں سے کسی ایک حربے کی طرف انبوہ کا رجحان محض اتفاقیہ نہیں ہوتا بلکہ یہ بعض تحریکات اور اقدامات کے تحت بیدار ہوتا ہے۔ تاہم یہ حقیقت ہے کہ جب ایک بار یہ رجحان بیدار ہو جاتا ہے تو پھر یہ آن واحد میں انبوہ کے تمام افراد میں پھیل جاتا ہے۔ اس ضمن میں تخریبی رجحان کے ساتھ ساتھ

توصیفی رجحان بھی کم اہم نہیں۔ صرف اسے مناسب تحریک سے بیدار کرنے کی ضرورت ہے۔
ایک اچھا لیڈر اس نکتے کو بخوبی جانتا ہے اور انبوہ کو اپنا ہم خیال بنانے کے لیئے بہت سے
ایسے حربے استعمال کرتا ہے جو انبوہ کے جذبات کو برانگیختہ کر سکیں اور اسے بیک زبان
لیڈر کے خیال یا ارادے کی تائید پر مجبور کر دیں۔ میں یہ نہیں کہتا کہ تنقیدی مجلس میں فنکار
بھی اس مقصد کے لئے کوئی ایسا ہی شعوری قدم اٹھاتا ہے لیکن اگر اس کی تخلیق اراکین میں
سے بعض کو اس انداز سے متاثر کرے کہ وہ بے اختیار ہو کر "واہ" کہہ دیں تو سمجھئے کہ یہ فن کار
اس مجلس میں کامیاب ہو گیا۔ اس نفسیاتی پیچ کے بارے میں، اس بات کا اظہار ضروری
ہے کہ انبوہ میں ہم نہ صرف اردگرد کے افراد کے جذباتی ردِّ عمل سے متاثر ہوتے ہیں بلکہ
اپنے خیالات اور جذبات کو بھی غیر شعوری طور پر دوسروں تک منتقل کر دیتے ہیں۔ نفسیات
میں یہ منتقل کرنا PROJECTION کہلاتا ہے اور تنقیدی مجلس میں بالعموم ساری فضا اس قسم کے
جذباتی عمل سے متاثر ہوتی رہتی ہے اسی لئے تنقیدی مجلس میں وہ فنکار نسبتًا زیادہ کامیاب
رہتا ہے جس کی تخلیق میں مزاح کی چنگاریاں ہوتی ہیں اور جو اراکین مجلس کی ہنسی کو بیدار
کر لیتا ہے۔ ہنسی ایک متعدی بیماری کی طرح پھیلتی ہے اور دیکھتے ہی دیکھتے تمام اراکین
مجلس اس کی گرفت میں آجاتے ہیں۔ فن کار کو اس سے دو فائدے پہنچتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ
ساری فضا میں اس کی تخلیق کے لیئے ہمدردانہ ردِّ عمل پیدا ہو جاتا ہے۔ دوسرا یہ کہ ہنسی
کا جذباتی اظہار، تنقیدی نظر کو لمحاتی طور پر مفلوج کر دیتا ہے۔ چنانچہ بشیتر اوقات ایسے
فن کار اپنی ادنیٰ تخلیق پر بھی تنقیدی مجلس کی توصیفی مہر ثبت کرانے میں کامیاب ہو جاتے
ہیں۔

بہر کیف تنقیدی مجلس میں بہت سے افراد کی موجودگی تنقیدی نظریات کو

انبوہ کے مندرجہ بالا رجحانات سے متاثر کرتی ہے یعنی کبھی تو تخریبی رجحان اس انداز سے مسلط ہوجاتا ہے کہ پیش کردہ تخلیق اراکینِ مجلس کی شدید نکتہ چینی سے مجروح ہوتی ہے اور کبھی توصیفی رجحان اس شدومد کے ساتھ بیدار ہوتا ہے کہ تخلیق کے بہت سے قابلِ اعتراض پہلو نظر انداز ہوجاتے ہیں۔ البتہ انتہا پسندی کے ایسے موقعوں پر صدرِ مجلس کی سعی سے فضا میں کسی حد تک توازن اور اعتدال بھی پیدا ہوسکتا ہے لیکن یہ جبھی ممکن ہے کہ صدرِ مجلس خود کو انبوہ کے اثرات سے محفوظ رکھنے میں کامیاب ہوگیا ہو۔ اور اُس نے بحث کو ایک مخصوص درمیانی روش پر چلانے کی سعی کی ہو۔ ایسے موقعوں پر تنقیدی مجلس کے صدر اور ایک مشتعل انبوہ کے لیڈر کے منصب میں مماثلت بھی دکھائی دیتی ہے اور اسے نظر انداز نہیں کرنا چاہیئے۔

اوپر تنقیدی مجلس کے اجتماعی رجحان پر بحث کی گئی ہے لیکن اب یہ دیکھنا چاہیئے کہ مجلسی تنقید میں پیش کردہ انفرادی نظریات کن عناصر سے مرتب ہوتے ہیں اور ان میں کہاں تک بے ریا تنقیدی عمل کارفرما ہوتا ہے۔ اس ضمن میں تنقیدی مجلس کے نقاد کے ردِ عمل کا اگر تجزیہ کیا جائے تو بعض دلچسپ انکشافات ہوتے ہیں مثلاً تنقیدی مجلس میں بہت سے اراکین کی موجودگی کے باعث نقاد کے نظریات، خود نمائی کے جبلی رجحان سے متاثر ہوتے ہیں۔ خود نمائی کے اس رجحان کے بارے میں میکڈوگل کا خیال ہے کہ یہ انسان کے علاوہ حیوان میں بھی موجود ہوتا ہے۔ چنانچہ جب اسپِ تازی ایک شانِ دلربائی کے ساتھ، اپنی دُم اور ٹانگوں کو ایک خاص زاویے پر قائم کرکے چہل قدمی کرتا ہے یا مور اپنے خوبصورت پروں کو پھیلا کر رقص کرتا ہے تو دراصل خود نمائی کے اسی رجحان کا مظاہرہ کررہا ہوتا ہے لیکن یہی رجحان جو حیوانوں کی دنیا میں انتہائی سادگی سے نمودار ہوتا ہے، انسان کی دنیا میں پہنچ

ہی پیچیدہ صورت اختیار کر لیتا ہے۔ تاہم بنیادی طور پر یہ ایک سماجی رجحان ہے اور صرف
اسی صورت میں معرضِ وجود میں آتا ہے جب دوسروں کو متاثر کرنے کی ضرورت درپیش
ہو۔ چنانچہ میکڈوگل کا خیال ہے کہ فرد صرف اُس وقت اس جبلی رجحان کا مظاہرہ کرتا ہے
جب وہ دیکھتا ہے کہ وہ ایسے افراد میں گھرا ہوا ہے جو اس سے بہرحال کمتر ہیں۔ دوسرے
لفظوں میں خودنمائی کے اس جبلّی رجحان اور احساسِ برتری میں چولی دامن کا ساتھ ہے لیکن
بات یہیں ختم نہیں ہو جاتی کیونکہ اگر اڈلر کے نظریات کا مطالعہ کریں تو محسوس ہوگا کہ احساسِ
برتری دراصل احساسِ کمتری ہی کی ایک صورت ہے۔ اگر یہ بات ہے تو مسئلہ اور بھی
دلچسپ ہو جاتا ہے۔

رجحانِ خودنمائی کے مقابلے میں میکڈوگل نے انسان کے ایک اور جبلی رجحان کا بھی
ذکر کیا ہے جسے وہ INSTINCT OF SUBJECTION کہتا ہے اور جو دراصل
رجحانِ خودنمائی کی ضد ہے۔ موجودہ بحث کے لئے اس رجحان کا تفصیلی ذکر ضروری ہے تاہم
اتنا لکھ دینے میں کوئی ہرج نہیں کہ جہاں اول الذکر کے تحت انسان دوسروں کی توجہ کو اپنی
ذات کی طرف منعطف کرتا ہے وہاں موخر الذکر کے زیرِ اثر وہ دوسروں کی نظروں سے
خود کو چھپانے کی ایک سعئ مسلسل میں بھی گرفتار رہتا ہے۔ بہرحال جہاں تک رجحانِ خودنمائی
کا تعلق ہے اس کا نمایاں ترین مقصد محض یہ ہوتا ہے کہ ہم یا ہمارے نام کسی نہ کسی طریق
سے دوسروں کی نظروں میں آجائیں۔ بعض صورتوں میں تو فرد اس بات کی بھی پرواہ نہیں
کرتا کہ وہ کس سلسلے میں محفل کا موضوع بنا ہے۔ چنانچہ اس رجحان کا مظاہرہ
اُن صورتوں میں بھی ہوتا ہے جب لوگ محض اپنے نام کی خاطر خود کو بدنام کر لیتے ہیں
تنقیدی مجلس میں اس رجحان کا مظاہرہ ایک عام سی بات ہے۔ مگر اس

کی بالعموم دو سطحیں سامنے ہیں۔ ایک سطح پر تو وہ لوگ ہوتے ہیں جو محض کچھ کہنے کے لئے بات کرتے ہیں اور جن کا مقصد غالباً اس کے سوا اور کچھ نہیں ہوتا کہ کچھ دیر کے لئے وہ محفل کی نگاہوں کا مرکز بن سکیں یا کم از کم سکریٹری کی رپورٹ میں ان کا نام آسکے۔ دوسری سطح پر وہ لوگ دکھائی دیتے ہیں جو واقعتاً ایک احساسِ برتری میں مبتلا ہوتے ہیں اور جنہیں اراکینِ مجلس کی موجودگی خود نمائی کا بہترین موقعہ بہم پہنچاتی ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ ان لوگوں کے نظریات میں وزن نہیں ہوتا یا ان کا مطالعہ وسیع نہیں ہوتا۔ بلکہ یہ کہ ان کی گفتگو کا مقصد دوسروں کو متاثر کرنا اور اپنی برتری کا اظہار کرکے مسرت حاصل کرنا ہوتا ہے۔ چنانچہ پیش کردہ فن پارے پر تنقید کرتے وقت یہ لوگ ایسا انداز اختیار کرتے ہیں جو ان کے رجحانِ خود نمائی کی صاف طور سے غمازی کرنے لگتا ہے۔ دراصل پیش کردہ فن پارے اور ان لوگوں کے تنقیدی نظریات کے درمیان ان کی انا ایک دیوار بن کر حائل ہو جاتی ہے اور وہ ———— فن پارے کی تنقیص کے ساتھ اپنے وسیع مطالعہ اور موضوعِ زیرِ بحث پر اپنی گرفت کا مظاہرہ کرنے لگتے ہیں۔ تنقید کے لئے یہ بے حد خطرناک رجحان ہے کیوں کہ جب تک نقاد ہر قسم کے کامپلکس سے بلند ہو کر کسی فن پارے کا جائزہ نہ لے اس کی تنقید میں وہ توازن، اعتدال اور غیر جانبداری پیدا ہو ہی نہیں سکتی جو تنقید کے لئے از بس ضروری ہے۔ اس ضمن میں یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ بالعموم جب کوئی مشہور فن کار تنقیدی مجلس میں اپنی تخلیق پیش کرتا ہے تو خود نمائی اور عاجزی کے ہر دو رجحان نسبتاً زیادہ متحرک ہو جاتے ہیں۔ چنانچہ بعض اوقات تو اراکین اپنی انا کے زیرِ اثر فن کار کی برتری کو تسلیم کرنے سے انکار کر دیتے ہیں اور نتیجۃً اس کی تخلیق کو سخت ترین تنقید کا نشانہ بناتے ہیں اور اصیح ہے

کہ ہم میں سے بیشتر دوسرے انسانوں سے خود کو اعلیٰ و برتر تصوّر کرتے ہیں اور خاص طور پر ایک مجمع میں پہنچ کر بُت شکنی کی طرف زیادہ مائل ہو جاتے ہیں) اسی طرح بعض اراکین مجلس عاجزی کے رجحان INSTINCT OF SUBJECTION کے زیرِ اثر ایسے فن کار کی تخلیق کو تنقید سے بالا تر متصور کرتے ہیں اور نتیجۃً ایک نمایاں احساسِ کمتری کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ دیکھا جائے تو تنقیدی مجلس کے یہ دونوں رجحانات متوازن تنقید کے لئے نہایت مضر ہیں۔

خود نمائی یا عاجزی کے ان رجحانات سے قطع نظر تنقیدی مجلس کا نقاد ایک اور نفسیاتی الجھن کا بھی شکار ہوتا ہے یعنی اس کے تنقیدی نظریات فن کار کی شکل و صورت اس کی شخصیت، آواز اور حرکات و سکنات سے بھی نمایاں اثرات قبول کرتے ہیں۔ چنانچہ اس کی تنقید کا مزاج فن کار کی شخصیت کے ساتھ ساتھ بدلتا رہتا ہے۔ بلاشبہ اس ضمن میں خود نمائی اور عاجزی کے رجحانات بھی اس حد تک ضرور موجود ہوتے ہیں کہ نقاد فن کار کے تکبّر اور تمکنت کے مقابلے میں زیادہ سخت گیر ہو جاتا ہے اور فن کار کی عظمت کے زیرِ اثر احساسِ کمتری کا مظاہرہ کرتا ہے تاہم اس سلسلے میں نفرت اور محبت کے وہ رجحانات زیادہ اہم ہیں جو فرد کے سراپا پر بچپن ہی سے مسلط ہوتے ہیں اور جن کے زیرِ اثر اس کے بہت سے اقدامات اپنا مخصوص رنگ اختیار کرتے ہیں۔ محبت اور نفرت کے ان رجحانات کی نفسیاتی توضیح کی ضرورت نہیں لیکن اس بات کا اظہار ضروری ہے کہ جب ہم بلا وجہ کسی شخص کی طرف از خود کھنچے چلے جاتے ہیں یا بغیر کسی وجہ کے کسی فرد کو نفرت کی نگاہوں سے دیکھتے ہیں تو ہمارے ان اقدامات کے پس پشت ایک پوری داستان کارفرما ہوتی ہے۔ دراصل علم النفس کی تحقیق نے

اس لمحاتی نفرت یا محبت کو فرد کی بنیادی نفرت یا محبت سے وابستہ کیا ہے اور
اس ضمن میں بعض دلچسپ انکشافات بھی کئے ہیں۔ بہرحال یہ بات طے ہے کہ تنقیدی
مجلس کا نقاد اپنے نظریات کے اظہار میں مکمل طور سے آزاد نہیں ہوتا اور جہاں وہ
انبوہ کی موجودگی سے متاثر ہوتا ہے وہاں نہ صرف اپنی تنقید میں رجحانِ خودنمائی
کا مظاہرہ کرتا ہے۔ بلکہ فن کار کی شخصیت سے بھی ایسے اثرات قبول کرتا ہے جو اس
کے تنقیدی نتائج کو خاص سانچوں میں ڈھال دیتے ہیں۔